BIANCO E NERO

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO * ROMA * MCMLIII

Sommario

« Vedute parigine »
disegni di Renato Bussi

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XIV - NUMERO 12 - DICEMBRE 1953

Sesso e Politica

Avviene di tanto in tanto in quel conclamante baccanale che è la cosiddetta cultura cinematografica italiana di risentire come delle novità cavate da profondo raccoglimento modesti e scontati luoghi comuni.

Non che siano da attendersi — a ogni momento — impostazioni originali di estetica o di filosofia, ma disturba il tono di saccenza e di scoperta che viene dato a tramontate o ad accettatissime teorie, sicché tuttavia si risentono le antiche polemiche dell'artista « indipendente e superiore » alle suggestioni del proprio tempo o immerso in esse sino al collo.

Prima o subito dopo l'altra guerra la vicenda di questo dilemma compí tutta una traiettoria, che riprese in applicazione minore e distorta nelle simpatiche quanto inutili discussioni che coloro, che oggi hanno quarant'anni, facevano ai « littoriali » della cultura, per dimostrare indifferentemente che l'arte in quanto tale non poteva essere fascista o che — in quanto arte — era già fascista, perché nell'atto creatore dell'artista si convogliava tutto: il suo credo politico, morale, le sue preoccupazioni sociali, coniugali, etc.

Beati entusiasmi di quella giovinezza che permangono malgrado le prime nevi, sicché continua alternativamente a discutersi l'assioma che l'artista prescinde dal proprio tempo o che non può estraniarsene, anzi è suo dovere — a meno che non voglia lasciare ogni poetica concretezza — esprimerlo e rappresentarne le sue scientifiche e quindi incontrovertibili finalità.

Che l'immanentismo neo-hegeliano sia l'origine di queste storture abbiamo piú volte indicato su queste pagine e — pur riconoscendo l'apporto filosofico nel senso di una utile remora offerta da queste teorie all'empirismo o allo psicologismo oggi trionfante sopratutto negli Stati Uniti — dobbiamo riconoscere che la speculazione contemporanea — anche in sede estetica — si muove su un piano o fenomenologico o eticizzante o trascendentistico, ma in ogni modo denunzia l'insufficienza immanentistica.

Soltanto una visione dualistica dell'Essere con l'effettuale dialettica che ne deriva intessuta di angoscia e di speranza può costituire un'op-

portuna premessa a spiegare il processo dell'artista nella sua interpretazione della verità, laddove la confusione monistica non può non riportare a un uniforme crepuscolo in cui l'ordine materiale — solo verbalmente risolto nell'impersonalità di uno Spirito che a tutto si adegua con conformistica esattezza — finisce per prevalere in maniera massiccia e determinante.

La ripresa per estrinseche finalità politiche del monismo nella sua accezione realistico-marxistica ha finito per riportare nelle teorie estetiche cinematografiche e in parte del cinema del nostro Paese un'ondata di opaco determinismo, di cui ancora molti — senza dubbio in buona fede — non hanno coscienza.

Il punto di partenza è il neo-realismo, che per alcuni appare uno stile, per altri un richiamo a impulsi morali, per altri ancora la rappresentazione piú puntuale di una visione estetica.

E' stato tanto scritto sul neo-realismo (e già questo segna la decadenza del suo slancio d'origine — la filosofia o la sistemazione appare come l'hegeliano uccello di Minerva al crepuscolo, ad opere compiute) che ci sembra inutile soffermarci a lungo sull'interpretazione del fenomeno, la cui importanza nessuno intende negare od oscurare.

Quel che poi è stato chiamato neo-realismo è da una parte l'accoglimento di una istanza imperativa che un determinato momento storico rendeva piú categorica sicché l'umanità scoperta nelle sue sanguinanti ferite, i caduti ideali di una media borghesia paciosa e contenta solo di strillanti adunate, le umiliazioni al corpo e allo spirito inferte dalla guerra si ponevano dinnanzi all'uomo del cinema, vocato per la natura stessa della sua arte alla rappresentazione ed all'analisi dei fenomeni, come il solo mondo rappresentabile, il mondo *tout court*.

Non è che le grandi coordinate morali dell'esistenza si fossero tutte costrette nei fenomeni di quel momento storico, ma di questo erano l'inevitabile sfondo.

Ricordo un tramonto sulla litoranea adriatica, quando le armate liberatrici puntavano su Bologna, e due fidanzati che se ne andavano abbracciati ai margini dell'asfalto dimentichi di tutto come sanno esserlo soltanto i mistici e gli innamorati, ma il loro distacco era tanto piú notevole in quanto aveva come scenario case scoperchiate, relitti di morte ed accampamenti di soldati immersi in una mota sottile che penetrava dovunque.

Per alcuni anni gli artisti non poterono non sentire questo richiamo che ebbe i suoi riflessi estetici e portò agli interrogativi piú angosciosi: perché la guerra? perché l'odio? perché la morte?

Questi interrogativi sono già palesi nelle prime opere della cinematografia italiana del dopoguerra ma è nelle risposte che le acque incominciano ad ingarbugliarsi.

La posizione dell'artista di fronte alla realtà non è quella del filo-

sofo o dello storico. Essa è sempre la fenomenologia dell'Essere e in definitiva un'occasione per riconoscere l'Essere.

Quanti degli artisti del neo-realismo hanno saputo guardare con tanto distacco al mondo dei fenomeni in mezzo a cui erano immersi, facendone un punto di partenza e non una meta?

Pochissimi, e anche questi con incertezze e discontinuità.

Gli altri hanno finito per essere presi dall'imperatività dell'oggetto ed hanno creduto che il successo della esperienza realistica consistesse nella realtà di alcuni contenuti e non in quell'atteggiamento di religioso rispetto verso gli uomini e le cose che aveva caratterizzato l'ansia di scoperte, di verità e di amore dei film di Roberto Rossellini.

Man mano che la storia ridiventava cronaca e la vita italiana riprendeva la sua normale *routine* (soltanto i fascisti e i comunisti credono allo stato eroico permanente), la denunzia indignata diventava polemica spicciola o faziosa.

Quel che è peggio, la formula astratta, lo stilismo puro che già si era esercitato ai tempi del calligrafismo riprendeva la mano in questo nostro Paese che resta terribilmente « letterario » in ogni occasione.

Sicché la posizione spirituale e l'impegno esistenziale dell'artista venivano a mancare e prevaleva il gretto e monotono girare intorno ad una formula, su cui si è inserito spesso un astratto moralismo, come quello zavattiniano.

A nostro avviso la scoperta di Rossellini, scoperta di un ordine trascendente la realtà, imponeva un impegno non soltanto formale ma totale, una prova in un certo senso di rigore e di ascetismo, una coraggiosa scelta in quella dialettica quotidiana in cui fiorisce l'angoscia, materia viva su cui l'artista opera indirizzandosi verso la disperazione o verso i valori della trascendenza.

Questo timore di *impegni* non è causa riflessa del conformismo, delle censure, ma di una vera e propria paura morale di andare sino in fondo alla strada aperta con *Paisà*.

L'assenza di una visione religiosa — o comunque non immanentistica — della vita ha condotto i registi italiani, la cui cultura e la cui formazione morale denunziano, ogni momento, l'origine di cui si diceva in principio di questo scritto, a far decadere il motivo realistico in atteggiamenti ingenuamente materialistici.

L'accettazione della realtà o meglio del mondo fenomenico senza quella indagine e quello spirito amoroso di comprensione e di spiritualizzazione che è nella grande tradizione realistica italiana da Manzoni a Verga doveva necessariamente condurre sulla strada apparentemente contrastante ma in fondo univoca del sociologismo a sfondo piú o meno marxista e del sessualismo.

Alcuni giovani rappresentanti del cosiddetto neorealismo possono rappresentare in tal senso un carattere di simbolo.

Si guardi a un Lizzani o a un De Santis, che unisce frigide istanze sociali a convinte esaltazioni e incitamenti sessuali in *Riso amaro* o in *Roma, ore 11* e non tralascia nei suoi film a grosso metraggio classista di vestire le sue contadine di abiti aderentissmi che non spiegano come queste brave lavoratrici possano occuparsi dei servizi dei campi ma sono abbastanza eloquenti per dimostrare come l'*animus* dell'artista verso la realtà che intende rappresentare sia quello di servire gli istinti e farne richiamo spettacolare.

Ma l'assenza di coraggio e di ispirazione si concreta anche nell'abbandono alle cose, in un comodo adeguarsi alle loro pseudo-ragioni e la materia parla sopratutto come meccanismo di rapporti sociali e di rapporti sessuali.

Indicativo il passaggio — e ne parlavo proprio al regista che pure ha dato in *Processo alla città* la misura di un'ispirazione stilisticamente contenuta ed in *Anni difficili* il senso della sua bonaria solidarietà con gli uomini — in Luigi Zampa da *Anni facili* alla trasposizione filmica della *Romana* di Moravia.

Potremmo anche discendere agli episodi cronachistici, ondeggianti tra i due motivi, di *Amore in città,* se non si trattasse di una banale inchiesta giornalistica di costume, che usa il mezzo filmico ma non attinge alcuna pretesa poetica.

Il cosiddetto neo-realismo — anche a non tener conto di tali esercitazioni — ha raggiunto il termine di una parabola discendente per il tradimento del suo primitivo assunto e per l'orientamento materialistico in cui ha disperso il suo slancio iniziale.

Che ciò sia motivo di dolore per le Vestali che una scuola ormai inesistente ha trovato in quel di Parma, un mese fa, è comprensibile: per noi no; il neo-realismo cosí come lo si vuole intendere e cosí come risulta dai film e dalle teoriche dei suoi corifei è morto; sono vive alcune opere e rimarranno senza dubbio nella storia dell'arte, né è da escludere che possano — sia pure orientando verso altre forme — far sentire a lungo la loro influenza.

E' la vicenda che si ritrova in tutte le espressioni artistiche: vive Manzoni ma chi ricorda Carcano o Grossi, vivono Lega e Fattori ma chi rammenta gli innumeri paesisti o pittori di battaglie del nostro ottocento?

Il neo-realismo, invecchiando, ha assunto quelle sfumature baroccheggianti che sorgono proprio quando la ispirazione raggela e subentra il sistematico sforzo critico.

Gran carnevale di seni, di anche e di gambe, lunghe sequenze di quartieri periferici, di cariche di poliziotti, profili fortemente chiaroscurati di ricchi perfidi e di poveri bonari: è tutto un armamentario decadente e meccanico che non commuove dal punto di vista artistico né educa dal punto di vista morale, se ripresenta acutizzato ma non

risolto dinnanzi allo spettatore il mondo dei suoi istinti e dei suoi bisogni.

E nel corso di questa analisi abbiamo sempre lasciato anche agli errori e agli erranti il beneficio — non importante in sede artistica ma notevole in sede storica — della buona fede.

Che diremo però di coloro che fanno il film politico-scandalistico per creare un motivo di interesse pubblicitario, manovrando su facili pretesti demagogici e di coloro che contano piú che sulla forza delle loro convinzioni sugli argomenti, non sempre pertinenti ai fini artistici, delle Pampanini o delle Lollobrigida?

Una prova ancora dello scetticismo delle ultime generazioni cinematografiche o di una impostazione culturale e morale sbagliata?

L'una e l'altra causa influenzano questa decadenza che non siamo stati noi soli a segnalare ma soprattutto gli esaltatori dello stesso neo-realismo, alcuni dei quali — identificandolo con l'unica possibile espressione d'arte — paventano addirittura con lo svuotarsi di questa corrente la scomparsa di ogni fenomeno artistico cinematografico.

Non credo che si debba essere piú pessimisti di quanto i fatti suggeriscano.

E' tutta la cultura, è tutta la vita italiana che sono fuori strada, né si può dire agli artisti: seguite queste teorie, leggete questi testi e vi rimetterete in carreggiata.

Si può soltanto dir loro: esaminate le origini della vostra insufficenza e insoddisfazione, formatevi sulle cause della decadenza neo-realistica, distaccatevi dagli *idola* del sesso e della politica.

La realtà non si rappresenta, si avvalora soltanto se si considera il momento di una dialettica da cui lo spirito trionfante riesce e raggiunge l'Assoluto.

Ponetevi dinnanzi alle cose con umiltà e speranza, soffrite con esse e ripercorrete in esse i sentieri della memoria e della speranza. Cominciate in tal senso a raccontare almeno di voi, ne risulterà qualcosa di piú vero e quindi di piú umano. Federico Fellini nel suo pur discutibile per certi versi *I vitelloni* ha ridato un piccolo nuovo impulso al realismo attraverso una chiave sicuramente autobiografica.

L'autenticità artistica cammina, anche se non si identifica con essa, a paro con la schiettezza e la confessione.

L'aridità, la freddezza intellettualistica che caratterizza i nostri uomini di cinema piú *à la page* non è in fondo che un nascondersi a se stessi e agli altri, un avere occhi e non voler vedere, un avere orecchi e non voler sentire.

E' inutile continuare a fare dei nomi e degli esempi, che sono sulla bocca di tutti.

La stessa impotenza a fantasticare, a rinnovare quindi stili e forme,

immagini, modi e ragioni poetiche non è che una conseguenza di un mancato *impegno* e di un astrattismo mosso da interessi estrinseci all'arte.

Bisogna augurarsi — in ogni modo — che, concluso un ciclo, altri se ne aprano. Non importa che il cinema italiano viva, facendo delle iniezioni di adrenalina all'affannato cuore del neo-realismo, a noi importa soltanto che viva, anche se in forme e tonalità diverse con lo stesso mordente dei suoi tempi aurei, antichi e recenti.

Giuseppe Sala

G. R. Aldo

Un grave lutto ha colpito la cinematografia italiana con la morte di Aldo Graziati, uno dei direttori di fotografia di maggiore sensibilità.

Lo si chiamava Aldò ed anche lui preferiva essere chiamato cosí, forse per un attaccamento agli inizi della sua carriera in Francia, quando era ancora fotografo di scena.

Là aveva lavorato con i maggiori registi, a contatto con ottimi direttori di fotografia: aveva cosí potuto sviluppare il suo senso artistico, ma piú ancora il suo senso critico.

Aveva iniziato come fotografo di scena: nel film si gira una scena, la macchina da presa panoramica da un punto all'altro, scopre successivamente e mette a fuoco vari particolari e con questa analisi descrittiva viene a dare allo spettatore la sintesi. Il fotografo di scena con una sola fotografia deve ridare completo il quadro, rendere sensibili gli avvenimenti ed i sentimenti dei personaggi, rappresentare cioè l'ambiente, il suo colore, l'atmosfera.

Aldo questo aveva cercato nella sua carriera di fotografo e questo aveva ottenuto: racchiudere in una sola fotografia il maggior numero di informazioni, sceverando le informazioni essenziali e significative dalle informazioni casuali e superflue e dare cosí la rappresentazione dell'ambiente, quadro perciò e non piú semplice fotografia.

Appunto per questa sua possibilità e particolarità in Francia si era distinto fra gli altri e veniva ricercato per i film di maggiore impegno e significato.

A tal punto di sviluppo della sua personalità e della sua carriera egli seguí in Italia Christian-Jaque per essere ancora il fotografo di scena della *Certosa di Parma*: durante questo film si trovò a contatto di lavoro con l'ottimo Brizzi e si può ritenere che la sua decisione di passare a direttore della fotografia sia stata presa appunto dopo questa collaborazione, durante la quale aveva avuto possibilità di un ultimo e forse migliore affinamento sul suo gusto.

Aldò non ha lavorato molto come direttore di fotografia. Ed anche questo è significativo nella sua carriera: il fotografo deve sentire il film come lo sente il regista, fra di loro la comprensione deve essere profonda e sincera, il gusto unico per dare all'opera quel senso unitario che potrà farla apparire come composta da una sola persona. Solo i

film che egli sentiva veramente voleva fotografare e solo quei film che fossero diretti da registi di altrettanta sensibilità.

E come ciò abbia dato ottimi frutti è dimostrato da tutti i suoi film: *La terra trema* del Visconti, *Cielo sulla palude* del Genina, *Miracolo a Milano, Umberto D.*, e *Stazione Termini* del De Sica. La morte lo ha colpito mentre era in lavorazione molto avanzata *Senso* del Visconti. Sei film e tre registi: anche ciò è significativo, gli stessi registi cioè che lo avevano sperimentato, lo avevano ricercato per gli altri lavori, soddisfatti della collaborazione che egli sapeva dare.

Qualcuno potrà fare una analisi critica della sua opera: potrà analizzare i quadri dei suoi lavori, fare una disamina sulla continuità delle sequenze e sui contrasti di queste. Ma per me rimane sempre carattere basilare della sua fotografia la massima informazione per lo spettatore e la piú precisa in ogni suo quadro, sfrondata da particolari inutili o retorici: la descrizione dell'ambiente raccontato in *La terra trema,* la fotografia psicologica del clima in cui matura e si compie la tragedia di *Cielo sulla palude,* fino al classico raggio di sole che scalda esteriormente ed interiormente i barboni in *Miracolo a Milano.* In *Stazione Termini* il film intero si muove nello stesso ambiente per un'ora e mezzo ed inoltre di notte. L'ambiente è quello, è freddo come saranno fredde tutte le stazioni di tutto il mondo ed in mezzo a questo freddo si vede e si sente il calore della passione che agita i due protagonisti.

Intanto i tempi maturavano ed il colore prendeva sempre piú piede nella cinematografia: anche la cinematografia italiana si stava per orientare decisamente verso l'impiego di questo mezzo potente e pericoloso. Aldò a ciò si preparava: i primi provini da lui fatti a colori, in collaborazione con l'amico Portalupi, risalgono a circa due anni fa. Nella prima prova aveva voluto fotografare solo nero e bianco ed un viso, una carnagione, viso cioè che doveva dare risalto e colore a tutto l'ambiente. Il resultato ottenuto era stato molto buono, ma egli lo considerava come punto di partenza. Altre prove erano seguite, ma piú che altro erano state continue la sua osservazione e la sua critica positiva ai resultati ottenuti dagli altri, affinandosi anche con discussioni con tecnici ed artisti. E cosí, sentendosi ormai preparato, aveva accettato con passione l'impegno di dirigere la fotografia a colori di *Senso* del Visconti. Gli è stata negata la soddisfazione di vedere compiuta la sua opera: commossi, saremo spettatori di questo film e forse lo sentiremo allora ancora in mezzo a noi, con la sua faccia buona e serena, un po' scontento e desideroso di fare ancora meglio.

Giulio Monteleoni

Lo spettacolo e il pubblico

Ha scritto Alain (« Préliminaires à l'esthétique » p. 180) che vi sono dei *buoni spettatori* come vi sono dei buoni attori; dove l'aggettivo « buoni », piú che come limitazione, suona — in senso molto profondo — come un modo di porre il problema del rapporto fra lo schermo (o la scena) e un pubblico, in quel « colloquio », in cui sempre si risolve e si concreta lo spettacolo, in tutte le sue forme.

Ma, d'altra parte, la parola *colloquio* (in una seria indagine critica) deve ulteriormente concretarsi nell'analisi degli elementi espressivi (artistici, tecnici) che articolano lo spettacolo nelle sue diverse forme: e, in modo « tipico », nel teatro e nel cinema.

Occorre, cioè, considerare tali « forme » innanzi tutto in ciò che, di esse, viene in primo contatto con il pubblico: quello che gli spettatori vedono e sentono, sullo schermo o sulla scena. E, percorrendo lo spirituale itinerario dello spettatore « ab extra ad intra », occorre giungere — attraverso l'aspetto visibile (la « facies externa ») del film o dell'opera teatrale *realizzati* — nelle profondità umane, in cui quel visibile aspetto — quella realtà artistica — sorge, si elabora, si perfeziona, si esprime, in quella unità d'ispirazione e di tecnica, che è lo specifico linguaggio di ciascun modo di essere dell'ARTE UNA.

Questo dei « linguaggi » (piattamente confusi con il grossolano concetto di « specifico ») è un « punctum pruriens » di molti, specialmente crociani di stretta osservanza, per i quali, in fondo, l'opera d'arte (nello spirito dell'artista) già vivrebbe ... prima di esserci; cioè

Nella notte del 13 gennaio, Raffaele Mastrostefano si è immaturamente spento. Questo articolo resta l'estrema testimonianza, ora che l'A. non è piú, della passione entusiasta e studiosa per l'arte che informò costantemente la sua esistenza, ispirata ad un amore indefesso per lo studio e permeata di francescana povertà. E ci è di conforto, nel grave dolore della scomparsa dell'amico e del collaboratore, pensare che su questa nostra rivista continui, oltre la fragilità materiale della esistenza, il contributo della mente operosa di Raffaele Mastrostefano. E' per tale motivo che, mentre ci riserviamo di illustrare diffusamente la sua opera di studioso e di filosofo, conferiamo a questo scritto un valore di simbolo: di quell'ansia di ricerca che fece della vita di Lui un modello di socratica coerenza, del nostro dolore oggi che non è piú tra noi, della nostra fede nelle cose in cui Egli ha creduto.

prima di essere idealmente sostanziata dalla sua specifica tecnica. Invece, nella creazione artistica, la tecnica sostanzia già l'immagine della fantasia, anche prima che questa si concreti *esternamente*: ed è palmare che un regista cinematografico — o un autore teatrale (come un pittore, uno scultore, un musicista) — non prendono mai le mosse da un'immagine *pura* (che non esiste) ma da immagini che sono la sorgente (artistica e tecnica insieme) di un film o di una commedia o di un quadro o di una qualunque opera (1). Ed ecco perché, anche, per comprendere come e perché lo spettatore rivive, sente, comprende le immagini artistiche, che rivelano — nello stile proprio di un autore — il linguaggio filmico o teatrale, è necessario non perdere di vista che le reazioni del pubblico, innanzi allo schermo o di fronte a un palcoscenico, sono determinate, su un fondo comune a ogni spettacolo, in modo diverso appunto dai due « *linguaggi* ».

* * *

Lo spettacolo è una forma d'arte che, innanzi tutto, ha dei caratteri fondamentali, comuni alle sue due forme che vogliamo esaminare; teatro e cinema sono ambedue « *spettacolo* ». Ma sono due forme di esse; hanno cioè ciascuna dei caratteri proprii.

Ora: quali sono i caratteri comuni? Come si definisce lo spettacolo?

Nel suo linguaggio espressivo, spettacolo è, innanzi tutto, *rapporto fra un'azione non narrata ma direttamente presentata*) *e un pubblico;* è una *finzione,* che rivela un mondo poetico a un pubblico: sempre, sia che si svolga su un palcoscenico, sia che si presenti su uno schermo.

Entriamo ora, idealmente, in una sala di teatro o di cinema; al contatto — sempre piú vasto e profondo — con un'azione spettacolare, sentiamo in noi la totale, profonda vibrazione della nostra comune umanità. Un qualunque spettatore, sia al teatro sia al cinema, si trova di fronte a una « rappresentazione ». Personaggi, eventi, situazioni (tragiche, comiche, grottesche) si svolgono dinnanzi a lui; e — nello stesso tempo — dalle infinite e tuttavia presenti esperienze della sua vita, dai recessi del suo sentimento e della sua fantasia, lo spettatore riversa, attualizza nell'evento spettacolare, che si svolge innanzi a lui, la sua stessa umanità. Egli, cosí, è legato allo spettacolo, alla finzione; ne è partecipe; la sente come *sua esperienza,* dentro la sua stessa persona (2). Perciò lo spettacolo è sempre « *colloquio con un pub-*

(1) V., fra l'altro, le acute osservazioni dell'OLGIATI, nel suo scritto: « Che cosa è l'arte » (Milano, *Vita e pensiero*) e dell'OTTAVIANO (in « Sophia » 1953 n. 3-4).

(2) Diremo qui che una riprova dell'asserzione che *l'arte supera la vita, pure avendo in essa le sue radici, i suoi succhi vitali,* è data dal fatto che, a teatro o a

blico ». Cosí, anche, la finzione diventa verità, realtà, vita concreta; cosí lo spettatore trasforma un fatto *inventato* in una *realtà sua*, che è la forma della sua stessa vita, mentre gode di essere come prigioniero di una vicenda artistica. Egli soffre, piange, gioisce con i personaggi dell'arte, si arricchisce di nuovi tesori di poesia.

Quei personaggi — della scena o dello schermo — sono *tipi* umani, caratteri, che sintetizzano tante persone che abbiamo conosciuto o potremo conoscere nella vita; sono universali, viventi paradigmi dell'arte, pregni di sostanza umana, poeticamente espressi, in cui s'immerge il nostro spirito.

L'arte, che supera la vita, ha le sue radici nella vita; e ne estrae gli elementi per costruire universali tipi, universali realtà; in tutte le sue forme.

* * *

Ma se lo spettacolo è sempre partecipazione di un pubblico a una finzione, il teatro e il cinema agiscono *diversamente* sullo spettatore in quanto sono due *linguaggi artistici*.

Siamo in un teatro; ci domandiamo: Perché c'è il palcoscenico? (Non è una domanda banale?) Perché, se quegli attori interpretassero quegli stessi personaggi agendo al *livello* del pavimento della sala, non produrrebbero lo stesso effetto di suggestione artistica?(1) Perché, insieme con tutto l'apparato scenico, il palco, o magari una semplice pedana *staccano fisicamente la finzione spettacolare dalla vita.* Cosí il teatro realizza, innanzi tutto, la verità che l'arte (come ora dicevamo) nata dalla vita, la supera, la domina.

E come, d'altra parte, il cinema raggiunge lo stesso effetto? Dallo schermo ci parlano, in un rettangolo di luce, delle vive ombre: esse ci ritrasmettono, ci rimandano la vita, trasformata, ricreata nello specifico linguaggio *visivo* del cinema. Lo schermo *stacca* le figure dalla vita e ce le ridà con la magia della parlante luce.

E come, nel teatro, il velario si apre su un mondo sempre nuovo disvelandoci la finzione poetica di un dramma, di una tragedia, di una commedia, cosí in un cinema, il buio, la penombra della sala — *mentre*

---

cinema, ogni spettatore tanto piú sente l'evento spettacolare come *suo* quanto piú consapevolmente egli si moltiplca per il numero degli altri spettatori; mentre — nella vita — avviene precsamente il contrario.

Piú oltre, chiariremo meglio il significato di *verità* della finzione nello spettatore e del termine « rappresentazione ».

(1) Un noto, recente esperimento milanese, diretto a « fondere l'arte con la vita » in una sorte di « teatro di nuova struttura » è servito solo a disorientare il pubblico.

s'illumina di magica luce lo schermo — contribuiscono a immergerci, staccandoci dalla vita quotidiana, come in un sogno ad occhi aperti. Quel buio delle sale cinematografiche, — che parrebbe quasi il dominio di Alàstor, il genio della solitudine — ecco che è bucato, attraversato, percorso da un fascio di luce; eccolo diventato come la matrice misteriosa di incantate realtà, di un mondo poetico *visivo.*

E nel cinema, piú che nel teatro, il buio o la penombra della sala contribuiscono a staccarci dalla vita per immergerci nell'arte. Ecco perché il cinema è parente stretto del sogno.

Come, infatti, nel sogno vivono *risonanze psichiche* di una realtà ASSENTE, cosí sullo schermo (a differenza del teatro) vi sono le *ombre* di attori ASSENTI; e come nel sogno si dà *realtà all'irreale,* cosí — nel cinema — si dà *sostanza VIVA* a delle OMBRE. E tale *evasione della realtà* è — nel cinema — piú evidente, appunto per il contrasto con il cosí detto « *realismo* » dell'immagine visiva.

* * *

Eccoci ora in una sala teatrale o cinematografica al *primo contatto* con le *due* forme di spettacolo. Ci domandiamo: Come, precisamente, ci conquista ciascuno di quei due linguaggi dell'arte, che agiscono principalmente attraverso la *parola* o l'*immagine visiva?* Quando si dice che il teatro è essenzialmente *parole,* non si vuol dire che fin dalle origini esso è stato tale; il predominio della parola sulla mimica nasce con il teatro letterariamente elaborato; ma il primitivo linguaggio dell'azione teatrale, alle origini della civiltà, fu linguaggio di *gesti* e di *mimica*: essenzialmente *visivo.* Ciò significa che, alle radici di ogni azione spettacolare, troviamo il linguaggio *visivo,* che è quello fondamentale dell'uomo, quello che ci dà immediatamente la realtà. Il cinema ha elaborato artisticamente questa *immediatezza visiva* della espressione, mentre il teatro si svolgeva intorno alla parola. Ed è questa la prima ragione del cosí detto realismo espressivo del cinema: il predominio della visività, che è il linguaggio essenziale e piú immediato dell'uomo.

Analizziamo ora le *diverse reazioni del pubblico* ai due *linguaggi*: quello *teatrale* e quello *cinematografico.*

Se entriamo in un teatro, per immergerci nel lavoro rappresentato, dobbiamo comprenderne la trama, dobbiamo cioè partire da un atto di conoscenza, di pensiero, per mettere in moto il nostro sentimento, la nostra fantasia. Solo cosí possiamo giungere alla vibrazione, allo scotimento totale della nostra personalità, fino alle sue radici. Se, invece, entriamo in una sala cinematografica, quando già il film è in avanzata proiezione, e siamo investiti ad esempio da un primo piano di Greta Garbo o di Fredrich March e di altri attori e attrici (dal

primo piano che è il massimo della potenza espressiva filmistica) se, dunque siamo istantaneamente conquistati da quel primo piano, ecco che noi, *prima ancora di conoscere qual'è la trama del racconto*, quale significato hanno i personaggi di quel film, siamo già stati presi, conquistati nelle radici *vitali*, subcoscienti, della nostra personalità, donde poi ci solleviamo alla *comprensione* del film e al giudizio critico. E', precisamente, il processo inverso a quello che si ha, assistendo a una opera teatrale. La ragione è nella *immediatezza* della immagine visiva, che pone la nostra personalità in contatto con ciò che avviene sullo schermo e ci rivela, attraverso la figura fisica degli attori (totalmente resa) il significato spirituale dei personaggi e delle situazioni, totalmente esteriorizzato.

Mentre tutte le altre forme d'arte *tendono* alle immagini visive (anche la musica, che ci suggerisce il *colore dei suoni*) il cinema solo è *immediatamente visivo*. (E *totalmente*, perché ci dà immagini *in movimento*).

Scrisse un psicologo tedesco, il Volkmann, che l'immagine visiva è il comune denominatore di tutte le altre; ciò è vero ed è dimostrato dal cinema, che dà il contatto diretto con la realtà, la quale è innanzi tutto *ciò che si vede*. Ed è perciò che il cinema è sempre a base *documentaria*, anche nei film di fantasia.

Ma questa documentarietà, questo spirtuale realismo — legato al mezzo fotografico — di cui si serve il cinema, ci rivelano precisamente la *potenza trasfiguratrice dell'arte filmistica*, in quanto l'elemento fotografico viene immerso e trasformato, (principalmente attraverso il *montaggio*, che com'è noto, è la sintassi del film) in creazione poetica. Sulla base fotografica si innalza e si esprime il mondo della fantasia. Quindi, sul piano estetico, l'impressione che il cinema ci dia, a differenza delle altre arti, la realtà *esterna* nella sua oggettività è una falsa conseguenza tratta dall'impressione di *immediatezza della immagine visiva*, nel suo significato psicologico ed estetico.

Inoltre: mentre, nel teatro, un personaggio può *raccontare* e quindi idealizzare attraverso la distanza spaziale o temporale il fatto stesso, nel cinema, invece, l'avvenimento *passato o lontano non può essere raccontato* (se è parte importante della trama); esso è visto *come presente*, nella sua *immediatezza espressiva*.

E quando, sullo schermo, la realtà si scompone, è analizzata; quando vèdiamo i *dettagli* di una scena o di una figura umana e poi rivediamo *intera*, unitaria, vivente, quella scena o quella figura, noi partecipiamo quasi a un *atto creativo della realtà stessa*, attraverso la nostra intima adesione al mondo poetico del regista; il quale ci fa vedere sullo schermo la realtà trasformata fantasticamente. Noi quindi, spettatori, vediamo — come scrive il Kert — ciò che il regista vuol farci vedere. E' mentre nel teatro il nostro occhio può fissarsi sul palcosce-

nico liberamente, in una sala cinematografica, invece, il nostro occhio, la nostra attenzione, il nostro interesse sono dominati dalla personalità dell'autore del film. Il regista, nei caratteri apparentemente realistici delle immagini visive, ci dà la *sua* verità poetica.

Molti anni or sono, il Giovannetti scrisse: « Il teatro ci dà, della realtà, una visione immediata; il cinema ce ne dà una *mediata,* infinitamente piú suggestiva, in quanto passata attraverso l'obbiettivo » (1). Ma l'*immediatezza,* della quale parla il Giovannetti, è, appunto, il realismo spettacolare del Teatro; mentre la *mediazione* dell'obbiettivo s'identifica proprio con la elaborazione artistica della *immediatezza* spettacolare, suggestiva della visione.

* * *

Se i due linguaggi — del Teatro e del Cinema — agiscono in modo diverso sul pubblico, possiamo però, dire che si tratta sempre di una *sublimazione immediata dell'esistenza nell'arte.* Ed è appunto questo il significato profondo della *Catàrsi* aritotelica (2) —.

Che cosa voleva dire, in fondo Aristotele? Precisamente questo: lo spettatore posto di fronte a una finzione spettacolare tragica (3), in quanto vive e sperimenta in sé — mentre lo segue attentamente, con ogni impegno, (*sùn óle psiché*) il fatto teatrale, si libera, si purifica del *dolore connesso a quei fatti.*

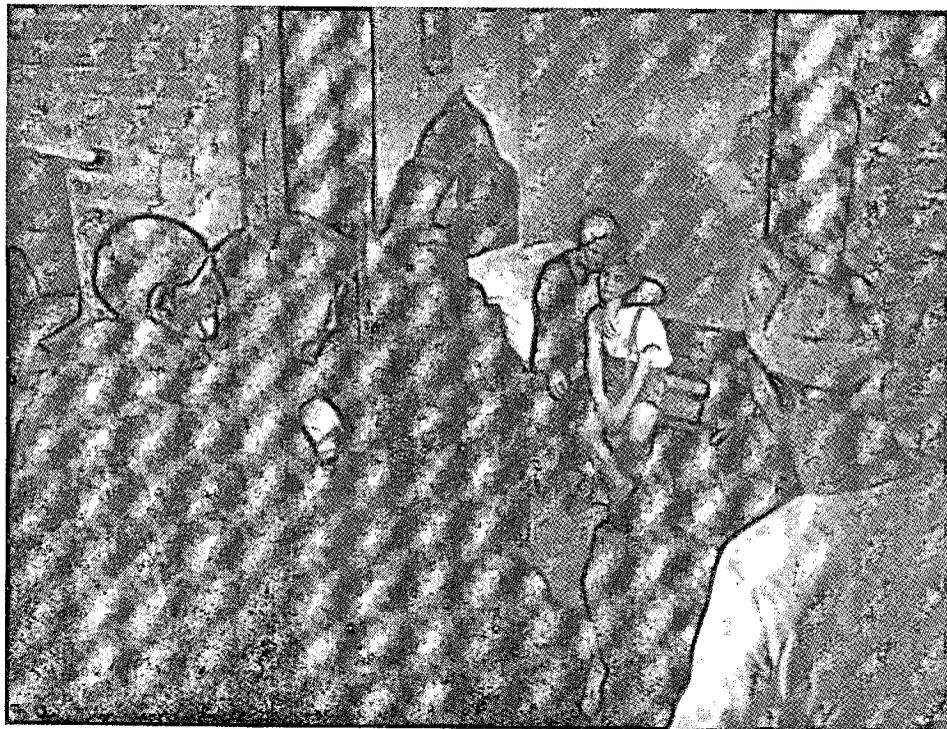
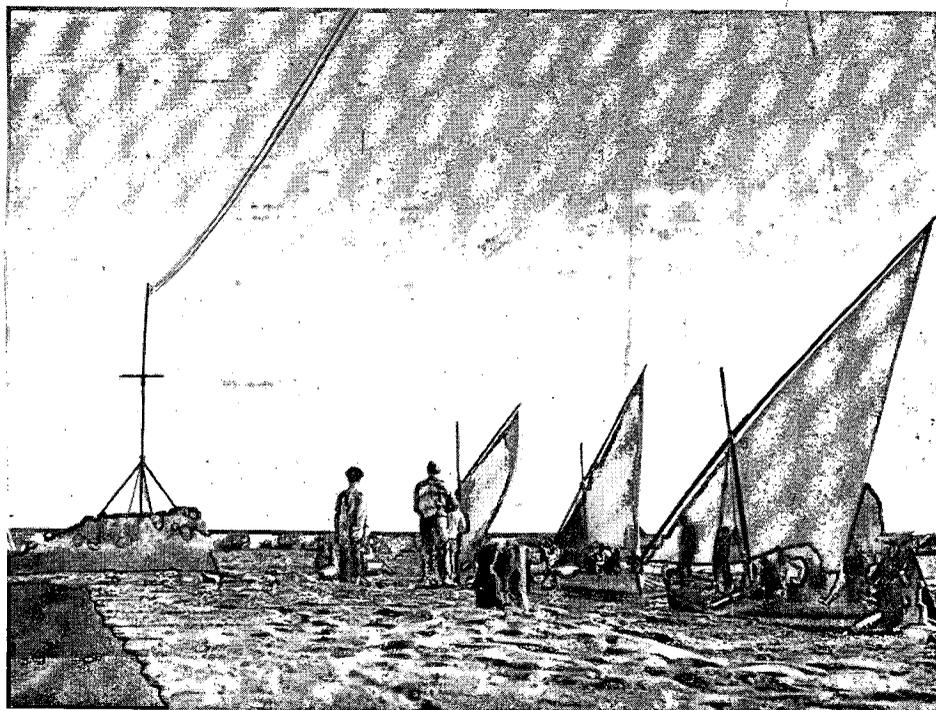
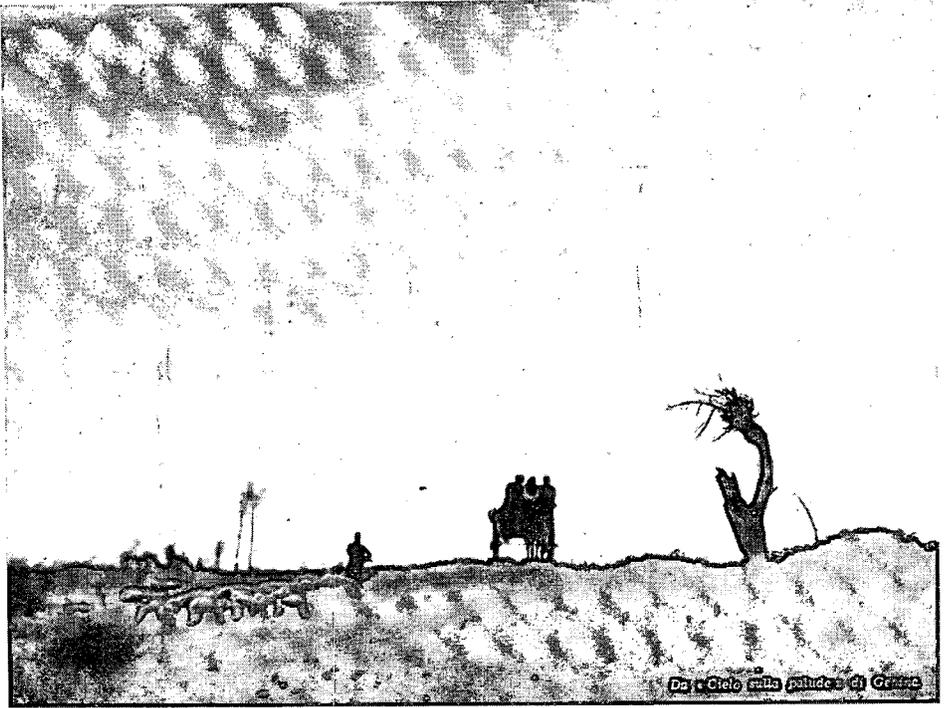
Quindi: se un fatto luttuoso, nella vita, ci addolora, ci deprime, quelo stesso fatto *mediato* (cioè idealizzato) dall'arte, ci dà una specie di *dolore piacevole*; si sente come una voluttà delle lacrime, le quali sono, cosí, totalmente liberatrici.

Ciò nasce, appunto, dalla idealizzazione artistica degli eventi umani dell'esistenza. E ciò, anche se talora approssimativamente è stato riconosciuto. Ma c'è da osservare anche un'altra cosa, che ci fa entrare sul vivo stesso del problema della Catàrsi e del suo fondamento umano: quel *colloquio,* fra spettatore e finzione, esaminato nelle sue radici stesse:

---

(1) E. Giovannetti: « Il cinema e le arti meccaniche » - Ed. Sandron, p. 41.

(2) Sulle diverse, fondamentali interpretazioni della parola « catàrsi », rimane fondamentale lo studio del Festa, con tale titolo, pubblicato molti anni or sono dal Loerscher.

(3) La catàrsi, naturalmente, è applicabile, in modi diversi, in tutte le « species » dell'arte, appunto perché Aristotele ha approfondito — in modo da dare conclusioni definitive — la Tragedia; altra riprova che l'*arte una* vive tutta in un determinato, concreto linguaggio. Interessantissime, mai abbastanza raccomandate, le osservazioni di Allan H. Gilbert nelle pagine da 233 a 241 del numero di ottobre 1947 dell'American Journal of Philology.

G. R. ALDO: *La terra trema* (1949) di Luchino Visconti

G. R. ALDO: *La terra trema* (1949) di Luchino Visconti

G. R. Aldo: *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina

G. R. Aldo: *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina

analisi che, per quento io sappia, non è stata mai elaborata sufficientemente e che, comunque, qui vorrei accennare, per fissarne, almeno, i punti fondamentali.

* * *

Il presupposto della Catàrsi è, dunque, un colloquio di tale natura, che implichi una tale *partecipazione* dello spettatore, che il significato di « rappresentazione » si determini nella unità del significato *psicologico* ed *artistico- spettacolare* della parola stessa.

Mi spiego.

Innanzi tutto, la parola « *rappresentazione* » — nel significato artistico-spettacolare — si riferisce a ciò che avviene sul palcoscenico (o sullo schermo) innanzi agli spettatori; che ha, cioè, un significato oggettivo, distinto dalle persone degli spettatori stessi.

Ma, intimamente congiunto a tale oggettività, vive — appunto perché si manifesta nello spettacolo, nella finzione, — un significato *soggettivo* della « rappresentazione »: voglio dire il suo significato *psicologico* connesso alle persone, alla soggettività degli spettatori, come poco fa, anticipando accennavo (1).

A questo punto, per bene intendere il presente discorso, occorre tener presente il significato esatto di due parole, di due termini scientifici, che si adoperano in psicologia, nello studio e nell'analisi della soggettività umana. I due termini sono « *percezione* » e « *rappresentazione* »: com'è noto, la prima significa « *conoscenza di ciò che realmente, obiettivamente, avviene mentre noi lo conosciamo*: la seconda, invece, significa *rivedere, dentro di noi, un fatto già avvenuto.*

Ora: in qualunque forma di spettacolo, si ha, nello spettacolo, l'*intima unione di percezioni e di rappresentazioni.*

In qual modo?

Supponiamo di trovarci a teatro o al cinema: sul palcoscenico (o sullo schermo) si svolge un racconto (teatrale o cinematografico). Quel racconto è una *finzione,* come già prima accennavo; è un racconto inventato. La « percezione » si riferisce alla realtà oggettiva della *finzione.* Ma noi guardiamo, seguiamo, ascoltiamo quel racconto *come se fosse vero* (2), come se realmente accadesse (cosí come facciamo in contatto con ogni forma d' arte).

---

(1) Eccellenti osservazioni (passim) nel recente volume del Gouhier « *Le Théâtre et l'existence* », Paris, Aubier, 1953.

(2) E, d'altra parte, anche nella vita — in cui affonda le sue radici l'arte — noi possiamo agire *come se* fosse realtà oggettiva, ciò che, per lo piú, è semplice ipotesi. E questo non solo nel pensiero dell'« *Als ob* » di Weihimger; ma anche... nel mondo esatto del codice civile (Es.: « *nasciturus pro noto habitur* », come no-

Come avviene, in noi, codesto fatto psichico per cui diamo valore di realtà a una *finzione,* anche quando le manchi la « *suggestione della immediatezza* » (in gradi diversi) dello spettacolo?

Avviene precisamente perchè il nostro spirito proietta sulla finzione il suo contenuto; cioè la finzione spinge lo spettatore — come già accennavo — a *richiamare la sua Verità;* cioè la totale esperienza della vita sua, della sua esistenza. Saldandosi, appunto, a tale Verità, la finzione spettacolare *assume anch'esso verità, realtà:* come se cessasse di essere finzione e si trasformasse in realtà.

Quindi, nel secondo (e piú profondo) significato, la parola *rappresentazione* significa — da parte degli spettatori — soggettivazione dello spettacolo. Perciò, sul palcoscenico o sullo schermo, si saldano idealmente il complessivo totale mondo interiore degli spettatori e quello dei personaggi, incarnati dagli attori. Il punto di contatto di tale colloquio è, precisamente, la *finzione* spettacolare.

* * *

Qui si rivela la profondità dell'aforisma di Alain sui *buoni* spettatori, necessari come i buoni *attori;* i primi sono, appunto, coloro che — *come gli attori si trasformano in personaggi* — si sanno *trasformare* in spettatori presenti a una certa finzione.

E anche perciò, dunque, può avvenire la Catàrsi, la *disacerbazione* del dolore connesso alla commozione estetica; appunto perché *lo spettatore si sdoppia cosí come si sdoppia l'attore* (1).

* * *

Codesto *sdoppiamento* dell'attore non hanno preso in esame (e nemmeno accennato) quei sociologi (es.: Leyi-Brual) che hanno studiato

---

tava, con il suo acume, V. E. Orlando. Tale osservazione del grande giurista non sembri oziosa in questa sede. Essa, infatti, vuol dire che, *già nella esistenza,* la *finzione* (non tecnicamente elaborata come nell'arte) è di ogni giorno. E, d'altra parte, a ciò si connette quel motto: « *Totus mundus agit histrionem* », che si leggeva sull'arco scenico del *Teatro del Globo* a Londra, ai tempi di Shakespeare: motto che ha dato lo spunto all'Evreincv per il suo libro « *Il teatro nella vita* », in cui viene trattato — con qualche esagerazione — un problema che già suggerì indimenticabili versi allo stesso Shakespeare e, molto tempo prima di lui, al poeta indiano Bartrihari.

(1) Questi attua lo sdoppiamento con una tecnica e una consapevolezza, che non vivono nello spettatore. Ma ciò avviene perché quest'ultimo *riceve* dall'attore una suggestione spettacolare o è *guidato* dall'attore. Ma, d'altra parte, la *vera* commozione (punto x d'*arrivo*) dello spettatore nasce dalla creazione di una *verosimiglianza,* di una *credibilità, che presuppone,* nell'*attore, la iniziatrice reale vibrazione*

la forma della mentalità primitiva: essi, ad esempio, parlano di *spettacoli* (nel senso *artistico,* sebbene con una certa dose di rozzezza) delle cerimonie *magiche,* nelle quali i « primitivi » incarnano il « totem » l'antenato, il guerriero defunto. Notava il Tilgher che, in tal cerimonia, *c'è solo il fatto magico-religioso, non lo spettacolo,* nel senso della finzione artistica; quei primitivi, infatti, credono di essere *realmente* diventati il « totem » o l'antenato o il guerriero invitto defunto.

E, argutamente, il TILGHER commentava che se, ad esempio, Renzo Ricci credesse — nello spettacolo — di essere realmente diventato Amleto ... finirebbe al manicomio. L'attore, quindi, consapevolmente si *sdoppia*; e appunto per ciò può elaborare, analizzare *tecnicamente* il personaggio, prima di darne la sua sintesi espressiva.

Tale sdoppiamento avviene *anche* nel pubblico; mentre, infatti, lo spettatore proietta sulla funzione la propria *verità umana,* nello stesso tempo è *consapevole* che si tratta di una *finzione.* Perciò, dunque, egli disacerba il dolore, sublimandolo, idealizzandolo nell'arte. Perciò vive, in lui, l'apparente contraddizione di sentire tanto piú come *suoi* gli eventi ai quali assiste, quanto piú è consapevole che hanno significato, dimensioni *universali.*

Ecco dov'è il « segreto » dello spettatore: in tale parallelismo con il « segreto » dell'attore.

Raffaele Mastrostefano

---

del sentimento: motivo di guida della stessa analisi tecnica del personaggio. Cioè: la suggestione spettacolare è un itinerario che nasce da una *vera* commozione dell'attore e giunge a una *vera* commozione dello spettatore, attraverso una *finzione.* (V.: VILLJERS « *Psychologie du comédien* », Paris, Aubier, 1952 (ultimo capitolo).

Lo scrittore cinematografico

Le difficoltà che si incontrano e i problemi che via via si è chiamati a risolvere nella redazione di un copione cinematografico ci indicano le qualità di cui deve disporre l'ottimo scrittore di film. Qualità fondamentale la fantasia: cioè quella forma di conoscenza che avviene per sintesi immediate, o per intuizioni, come si suol dire, e che contiene già, come una forma germinale, l'idea e la sua rappresentazione. Per esempio: la diligenza di *Ombre rosse*, che attraversa il deserto insidiato dalla invisibile presenza degli indiani. La vita, cioè, considerata come un viaggio seminato di pericoli fino ad una esperienza decisiva. Questo concetto è cosí chiaro nella mente dell'autore, che egli ci rappresenta durante il viaggio non solo gli eventi decisivi della vita umana, nascita e morte, ma anche i sentimenti elementari: l'amore, la paura, il coraggio, la generosità, l'altruismo, l'egoismo. Il tutto, beninteso, non come astratta speculazione ma come concreta rappresentazione; legata, cioè, anzi consustanziale a un certo paesaggio, a una certa epoca, a certi umani caratteri, a certe azioni, che nel loro assieme costituiscono l'inscindibile unità del film. Ma la fantasia non basta se non è sorretta dalla riflessione, cioè dall'esperienza generale dell'uomo e da quella particolare dell'arte. Giacché la rappresentazione drammatica, al contrario della lirica, che si esaurisce o può esaurirsi nell'intuizione fondamentale, è dialettica, rappresenta cioè il conflitto tra un'idea e il suo contrario, anche se apparentemente assai semplici, caratteri definiti anche se limitati a poche presenze. La prova di ciò è che mentre noi sappiamo di capolavori della lirica composti in età ancora acerba, ciò che del resto avviene nelle arti plastiche e in misura ancora maggiore nella musica, dove si dà il caso di precocità eccezionali, sappiamo al contrario che i capolavori della drammatica appaiono all'inizio dell'età adulta, e per lo piú preceduti da altre esperienze intellettuali. A codesta esperienza storica e psicologica si deve aggiungere l'esperienza dell'arte stessa, che è fonte di autocritica ed esercizio del gusto; preziosa esperienza che guida e rettifica la fantasia, che insegna il difficile senso della misura, e che dà all'opera d'arte il suo aspetto di compiuta maturità.

E finalmente la terza qualità di cui deve essere dotato l'ottimo scrittore di film è la conoscenza del mezzo espressivo, cioè di quell'as-

sieme di dati tecnici che, messi a partito da un artista, costituiscono il particolare linguaggio dell'arte cinematografica.

Le prime due fra queste qualità sono peculiari di tutte le forme artistiche, per lo meno di quelle che partecipano della fantasia e della riflessione; la terza invece si addice al compositore di opere cinematografiche e pertanto limiteremo ad essa le nostre considerazioni.

E' accaduto, a chi scrive, di collaborare alla stesura di copioni cinematografici con scrittori illustri, ricchi di idee, di fantasia, di gusto, di sensibilità, ma poco o punto esperti del mezzo espressivo proprio del film. Pertanto essi erano portati a riversare nel cinema le forme tipiche della loro educazione fantastica, descrizioni e variazioni psicologiche se romanzieri, scene dialogate se commediografi; di solito essi esordivano con una dichiarazione programmatica di sfiducia nei confronti della pellicola considerata come puro mezzo di riproduzione di una determinata forma drammatica o letteraria; e poi, messi di fronte ai concreti problemi del lavoro cinematografico, finivano per convincersi, da quelle oneste persone che erano, dell'autonomia della forma filmica, dei modi propri del cinema, e solo del cinema, di rappresentare una situazione. Essi scoprivano sperimentalmente ciò che dai teorici della decima musa viene chiamato « specifico filmico » e ricercato, a seconda dei temperamenti e delle esperienze tecniche e culturali, nel montaggio, nel primo piano, o in quella che in gergo si suol chiamare « sceneggiatura di ferro », cioè un copione dotato delle piú minute indicazioni di ordine tecnico; con le drastiche esclusioni e le mitiche creazioni di chi, pur artista, è poco esperto dei ragionamenti sull'arte. Sicché codeste teoriche, anzi poetiche, si riducono sovente ad appassionate autobiografie, utili all'indagine di un determinato problema ma del tutto insufficienti ad una chiara e completa visione della materia.

Si è venuta cosí accumulando una congerie di estetiche infantili, di teoriche primitive in quella California di ogni avventura, anche critica, che fu per anni il cinematografo, con argomentazioni logiche simili a quelle di chi andasse a cercare lo specifico poetico nel verso o nell'immagine, o lo specifico teatrale nel dialogo, o lo specifico pittorico nella composizione o nel colore. Mentre è chiaro che, come lo specifico poetico è la poesia stessa nella sua unità espressiva, cosí lo specifico filmico è il film stesso nella compattezza della sua forma; e come la storia della poesia continuamente si arricchisce di nuovi modi, di nuove invenzioni metriche o linguistiche, o ritmiche, cosí il film continuamente dilata i suoi mezzi espressivi, dall'immagine, al suono, alla parola, alla stereoscopia, alla stereofonia. Ma come noi ci guarderemmo dal giudicare la poesia di Dante in base ai canoni della poetica simbolista, o la musica di Scarlatti in base alla opulenza orchestrale di Brahms, cosí dovremmo guardarci dall'assumere per vere determinate poetiche, come quella del parlato, pena l'esclusione di tutti i capolavori del muto, e viceversa,

del montaggio, pena il rischio di vedere splendidamente montate immagini prive di consistenza (come quei versificatori del settecento che mettevano in ritmi perfetti l'intimo vuoto), o del primo piano, pena l'esclusione di gran parte del moderno cinema italiano, affidato a effetti d'ambiente e di atmosfere. Chi si sentirebbe in pittura di condannare le composizioni d'assieme in nome di una astratta poetica del ritratto?

Pure, in quell'aria di fanatismo (fanatismo industriale, ideologico, erotico, teorico, tecnico, moralistico) che si respira nel cinema, c'è ancora chi, con la sprovveduta sicurezza di un Dulcamara, tiene cattedra di specifici; e indica lo specifico nel soggetto, cioè nel pretesto letterario (nel migliore dei casi) che può dare origine a un racconto cinematografico, o nella sceneggiatura, pena il rischio di veder totalmente deformata, da una regia insufficiente o da una mediocre interpretazione o semplicemente da una distribuzione sbagliata, il paziente lavoro a tavolino.

Il piú recente degli specifici, almeno in Italia, è quello che va sotto il nome di « neorealismo », che, vero nella sua eccezione storica e polemica, cioè come generalità figurativa di un certo cinema italiano del dopoguerra, e come necessità morale di ricondurre gli animi alla realtà dopo le tesi sofistiche e i moventi irrazionali della dittatura, nonché come riscossa di motivi sociali, soffocati per un ventennio, diventa falso allorché pretende promuoversi da movimento poetico e polemico a filosofia dell'arte, identificando l'arte stessa con il neorealismo, quasi che l'arte non sia sempre stata conoscenza della realtà, e quasi che nella conoscenza artistica non sia insito il concetto di valore, per cui tutta la realtà artistica è una realtà di ordine ideale. La prova piú evidente, e patetica, della contraddizione in cui si dibattono i teorici del neorealismo è nel fatto che la piú spiccata personalità di codesta corrente, lo Zavattini, muove da una fantasia surrealista, formatasi sulle sollecitazioni del circo equestre e della pittura astratta, commosse da un cristianesimo sentimentale, da un umanitarismo irrazionale, che si rifugia volentieri, difatti, nella favola e nel bozzetto. Ora, scambiare per filosofia dell'arte gli umori, le confessioni e le interne polemiche di un poeta vuol dire confondere i desideri con la realtà, i sentimenti con le idee, il mito con la storia, l'arte con la retorica. Forti di codeste confusioni i critici e i teorici neorealisti si danno volentieri alla loro vera vocazione di giudici istruttori, moraleggiando in astratto, accusando tra le righe, quando non apertamente, il Croce di reazionarismo estetico, attribuendogli tra l'altro, nella loro superficiale conoscenza dei testi, la paternità dell'estetica dell'arte per l'arte, contro la quale, e contro ogni definizione non teoretica ma edonistica e sentimentale dell'arte, il Croce ha battagliato senza quartiere.

Detto ciò per liberare il campo da equivoci fastidiosi, vediamo di distinguere, ai fini pratici della nostra trattazione, gli elementi che

costituiscono la specifica identità di un'opera filmica. Elemento fondamentale è l'immagine, in quanto possono darsi film senza parole e senza musica ma non senza immagini. Questo ha fatto sí che una certa critica, muovendo dal taglio e dalla campitura del fotogramma, includesse il cinema tra le arti figurative, commettendo per eccesso di rigore estetico, cioè per estetismo, un errore simile a quello che i teorici del muto commisero all'avvento del sonoro. E' chiaro invece che l'immagine filmica differisce sostanzialmente dall'immagine pittorica sia per l'insopprimibile residuo di realtà naturale contenuto nell'immagine filmica, astrattamente considerata come immobile fotogramma, e che invece è completamente rifuso in realtà ideale nell'immagine pittorica; sia per la componente temporale, che mentre nell'immagine pittorica è concentrata nell'attimo ideale in cui s'invera una determinata ispirazione, nell'immagine filmica è distesa in una successione al tempo stesso reale e ideale, senza la quale non si dà emozione estetica ma pura riproduzione fotografica. Il parlato può far parte o no dell'immagine filmica. Comunque, se ne partecipa, non è a titolo ausiliario ma integrante, perchè una è l'emozione artistica prodotta dall'immagine che parla.

E qui veniamo a toccare uno dei punti piú dibattuti dell'estetica cinematografica, quella cioè dei rapporti tra immagini e parola, che una certa scuola estetica, per cosí dire formalista, intende come assoluta predominanza del visivo riducendo il parlato a mero ufficio di commento timbrico, se non addirittura di didascalia; mentre un'altra scuola estetica, che chiameremo contenutista, prescinde da ogni preoccupazione formale pronta ad accettare, anzi a sollecitare la maggiore quantità di parlato, affinché siano chiaramente indicati certi contenuti. Evidentemente l'una e l'altra scuola ragiona in astratto, prescindendo da quelle che sono le possibilità concrete del mezzo cinematografico e da quelle, concretissime, dell'arte nella sua forma realizzata. Dicono i formalisti: la parola sia ridotta al puro necessario. Come se l'arte, qualsiasi forma d'arte, non sia governata da un'economia rigorosa, che per principio esclude il superfluo. Dicono i contenutisti: l'immagine è la guida su cui scorre il veicolo della parola; solo la parola può esprimere certi sentimenti e certi concetti.

Questi due modi estremi di porre la questione indicano una insufficiente riflessione sui rapporti tra l'immagine e la parola nel film. Rifacciamoci innanzi tutto a meri fatti di ordine fisico: è noto che il senso della vista è assai piú immediato e istintivo del senso dell'udito. La percezione dell'immagine è istantanea, mentre l'intendimento della parola già filtra attraverso la riflessione. S'impara a vedere molto prima che a parlare. Per questo la suggestione visiva è fondamentale nelle arti dello spettacolo, il cui nome stesso deriva direttamente dall'organo della vista. Questa legge vale anche per il teatro di prosa e per il melodramma, tanto vero che ciascuno sa quale profonda differenza esista tra un testo

scritto e un testo rappresentato, o tra la partitura e l'esecuzione di un melodramma. Tuttavia ciò che conta in uno spettacolo non è tanto l'immagine in se stessa, quanto il ritmo e la selezione delle immagini. Nel teatro di prosa, costretto entro limiti di spazio ben definiti, tale selezione è affidata sopratutto alla parola. E' la parola che fa progredire l'azione, la centra, la illumina, sposta l'interesse da un personaggio all'altro, crea, in uno con la mimica dell'attore, l'atmosfera che trasfigura la convenzione scenica in poetica realtà. Nel melodramma la selezione delle imagini è affidata ad un mezzo ancora piú suggestivo e immediato della parola, vale a dire alla musica. Ed è chiaro che piú aumenta l'importanza del mezzo che seleziona le immagini, piú diminuisce l'importanza dell'immagine stessa; talchè, agli estremi, noi possiamo ascoltare un melodramma ad occhi chiusi, come spesso ci accade di vedere qualche spettatore dell'Opera, o gustare una commedia attraverso la radio. Comunque al teatro di prosa, e piú ancora al melodramma, la magia della parola e della musica ci consentono di accettare la convenzione spettacolare anche quando l'aspetto fisico degli attori non corrisponde perfettamente al ruolo d- ainterpretare. Una voce espressiva, una buona mimica, permettono all'attore di prosa di affrontare con successo ruoli che non corrispondono perfettamente alla sua età e alla sua corporatura. Nel melodramma l'esigenza visiva subisce un'ulteriore riduzione talché noi abbiamo potuto apprezzare in ruoli di amorosi tenori panciuti e dai gesti convenzionali, ma dalla melodiosissima, splendida voce. A soddisfare le esigenze visive, al teatro e piú ancora al melodramma, contribuisce l'aspetto della sala, l'assetto dell'orchestra, la mimica del direttore, e quel tanto di cerimonia che il teatro ancora conserva.

Al cinema è tutt'altra cosa: sullo schermo la selezione delle immagini è operata direttamente dal mezzo stesso di riproduzione visiva. Mediante stacchi o movimenti la macchina da presa isola l'immagine principale, conferendole una suggestione, proprio in quanto immagine, che nessuna parola sarà mai in grado di eguagliare. Per di piú l'immagine cosí selezionata si presenta sullo schermo già tagliata e campita in una composizione figurativa che ne accresce il valore; infine essa giunge, anche allo spettatore piú lontano, in proporzioni che ne lasciano esplorare in ogni angolo la realtà naturale, sí che l'identificazione tra l'attore e il personaggio deve spingersi al massimo delle possibilità. Da tutto ciò deriva la constatazione dell'importanza preminente dell'immagine nello spettacolo cinematografico; a tal punto che se le imagini non sono esatte si rischia di compromettere il significato del film fino a renderlo del tutto incomprensibile. Ne fanno fede alcuni film come *La signora senza camelie* (regia di Michelangelo Antonioni) in cui si narra la vicenda di una aspirante attrice cinematografica, che non ha altra dote oltre una vistosa, appetitosa, quanto ingenua

e sprovveduta bellezza. Un giovane produttore cinematografico, ricco e mondano, se ne innamora e pretende trasformarla in una grande attrice drammatica facendole interpretare in un film il ruolo di Giovanna d'Arco. Riesce a ottenere soltanto un successo di comicità. Delusa dalla sua avventura artistica e matrimoniale la ragazza abbandona il marito per un fatuo amante. Delusa anche dell'amante finisce per accettare il destino, che incombe su di lei, di protagonista di pochades. La storia vuol essere una satira di certa mentalità produttiva, per cui una ragazza dotata di certi attributi fisici non viene trattata come un essere umano ma come un cavallo da corsa, al quale viene assegnato un certo percorso da compiere. Per ragioni indipendenti dalla volontà del regista la scelta dell'interprete cadde all'ultimo istante su un'attrice, Lucia Bosè, che è fisicamente agli antipodi del personaggio da rappresentare: alta, magra, dal volto scavato e un poco sofferente, ella non suggerisce neanche per un istante l'idea della bella poledra da portare alla fiera. Nelle vesti di Giovanna d'Arco ella è di una straordinaria spiritualità. Si aggiunga che la parte del marito produttore, superficiale e danaroso, fu affidata alla figura intellettuale e tormentata di Andrea Checchi. Il risultato fu che la storia riuscí del tutto alterata, assurda e arbitraria, anche agli occhi di chi era genericamente a conoscenza dei mutamenti di distribuzione dell'ultim'ora. Il dialogo, scritto naturalmente per l'interprete ideale, non mutò minimamente le sorti del film. Ecco la ragione per cui al cinema si preferisce un attore meno dotato ma fisicamente piú aderente al personaggio, a un attore di qualità superiore ma non del tutto corrispondente al ruolo da interpretare.

Tale preminente e determinante importanza dell'immagine rispetto alla parola ha fatto gridare allo scandalo i formalisti del cinema ogni volta che si affrontava l'impresa di portare sullo schermo un'opera di teatro, per la fissità della scena che oppone un limite soffocante al libero movimento cinematografico e per il peso schiacciante della parola, e specie della parola colta, rispetto all'eloquente e spigliato realismo dell'immagine filmica. Il che è davvero uno strano modo, tutto esteriore, di intendere la libertà di movimenti della macchina da presa: la quale, per creare un ritmo narrativo, non ha bisogno di orizzonti sconfinati ma di stacchi e cadenze precise, essendovi assai piú movimento in una stanza dove accade qualcosa che in una intera città dove non accade nulla.

Cosí per il parlato: quando noi diciamo che l'immagine è preminente rispetto alla parola noi enunciamo un dato di fatto, non una estetica aprioristica. Diciamo soltanto che il rapporto tra immagine e parola deve esser tale che l'immagine possa sostenere la parola, o se vi piace meglio, che la parola possa trovare nell'immagine supporto adeguato. Per esempio, noi abbiamo visto sullo schermo varie opere

di Shakespeare: dal *Sogno d'una notte di mezza estate* di Reinhardt, all'*Enrico V* e all'*Amleto* di Laurence Olivier, all'*Otello* e al *Macbeth* di Orson Welles. Non v'è dubbio che ciascuna di queste opere ha una sua personalità: nel Reinhardt vediamo l'incontro dell'espressionismo e della Grande Opera, dell'estetismo europeo e del magismo americano; in Orson Welles la ricerca figurativa si esercita nella rappresentazione di una barbarica preistoria e di un trasudante barocco, con le intuizioni e le esagerazioni proprie di codesto spirito irregolare; nell'Olivier finalmente noi sentiamo affiorare qualcosa che chiameremmo il timbro, il tono di Shakespeare. Ciò deriva dall'esatto rapporto tra il fatto figurativo e il fatto sonoro. Infatti, sempre per la preminenza dell'immagine sulla parola, il mondo figurativo reinhardtiano, con quel tanto di hoffmanniano e di nibelungico che comporta, è alquanto dissociato dalla particolare forma del dialogo shakespeariano; cosí le estrosità di Welles, il suo dilettantismo estetico, le sue trovate foniche, come quella di far recitare il Macbeth nell'antica pronuncia scozzese, stridono con la rotondità dell'eloquio di Shakespeare. E poiché l'immagine prevale sul suono il rapporto visione-parola non è complementare ma dissonante, e il dialogo, lungi dall'incorporarsi nel fatto figurativo, resta sospeso, come una specie di alone sonoro, che anziché rafforzare l'immagine conferendole la stereoscopia propria del suono, la disturba e la sfoca. In Laurence Olivier l'ispirazione muove sempre piú direttamente dall'oggetto, cioè dalla concreta considerazione dell'opera shakespeariana; e mentre nell'*Enrico V* esteriori preoccupazioni pittoriche e coloristiche disturbano talvolta l'unità dello stile con incursioni che vanno dalla pittura gotica alla naturalistica, nell'*Amleto* il rapporto immagine-parola, e la conseguente unità di stile, possono considerarsi, in alcuni luoghi, perfetti. Olivier, per esempio, non s'è lasciato tentare, dal punto di vista figurativo, dal medioevo barbarico in cui contenutisticamente si svolge la vicenda. Le immagini, le cadenze, i ritmi che egli ha creato si sforzano al massimo d'esser tutt'uno con la parola, di intenderne lo spirito, di chiarirne i sensi. Sí che codeste immagini sembrano contenere la parola come loro naturale attributo, ne facilitano la comprensione, come il famoso monologo preceduto dal ritmo elicoidale della scala che monta verso l'alto, come a indicare il drammatico ascendere di un moto spirituale.

I formalisti (che sono tutt'altra cosa da coloro che giudicano sulla forma, unico elemento concreto dell'opera d'arte) negano a siffatti risultati la qualifica di cinema, condizionati come essi sono da un precedente testo teatrale. Un tentativo di sistemazione estetica, sottile ma compromissorio, distingue un cinema puro, quello che il regista crea via via con la macchina da presa come il pittore con il pennello la sua pittura e il poeta con la stilografica le sue rime, da un cinema applicato, il quale altro non sarebbe se non la riproduzione visiva di un testo

preesistente. Ma, a riflettere attentamente, tale distinzione è del tutto pratica, divide il problema senza risolverlo. Giacché, rispetto alla fantasia creatrice di un regista, un testo preesistente è natura, oggetto di ispirazione, alla stessa stregua di un personaggio, di un paesaggio, di una vicenda storica o psicologica. Altrimenti dovremmo concludere che il ritratto non può essere pittura pura, condizionato com'è da un testo preesistente, e cioè dal volto della persona da ritrarre. Chi ragiona in tal modo confonde la fantasia, che è una forma di conoscenza, con l'immaginazione, che è una astratta congerie di contenuti, i quali nel loro assieme costituiscono ciò che si suol chiamare il mondo poetico di un artista, cioè i suoi gusti, i suoi sentimenti, i suoi ricordi, le sue esperienze, in una parola la sua ideale autobiografia, ma che non hanno niente a che vedere, se non come un vago prius, con la concreta identità di un'opera d'arte.

Se il discorso fin qui condotto ha qualche consequenzialità, dovrebbe esser chiaro in che cosa consiste lo specifico filmico, cioè nel film stesso, di cui ci resta da indicare un'ultima componente, la musica, intesa anch'essa nella sua funzionalità di elemento consustanziale dell'immagine filmica, e cioè non come irrazionale intrusione di sonorità timbriche o melodiche, ma come sottolineatura ritmica, o effusione di uno stato d'animo che già tende alla musica. Non diciamo che la musica sia al servizio dell'immagine, ma che sia tutt'uno con essa. La musica del film non è una composizione da ascoltare ad occhi chiusi, ma, direi, la proiezione dell'immagine nell'universo musicale. Essa non deve avere l'ufficio di imbrogliare le acque, creando esteriori suggestioni; essa ha un valore poetico e narrativo, come memoria d'affetti e di sentimenti, sintesi di stati spirituali, lirica intuizione dell'atmosfera in cui è immersa la vicenda. La musica struggente di *Limelight* è senza dubbio un elemento essenziale delle immagini, talché non si saprebbe stabilire se sia la melodia a mettere esattamente a fuoco l'ultimo mondo figurativo chapliniano, o sia esso a trovare nella melodia la dimensione lirica nella quale distendersi.

Che lo specifico filmico sia il film in se stesso, nella totalità dei suoi mezzi espressivi, è dimostrato dalla stretta funzionalità sintattica di ciascuno dei suoi elementi costitutivi: infatti noi possiamo avere stacchi e dissolvenze in cui l'elemento guida è la parola, il suono o la musica. Questo non contraddice la preminenza che abbiamo assegnato all'immagine, conferma anzi la tesi della consustanzialità dell'immagine al suono ed alla parola. E sarà bene che chi si accinge a scrivere per il cinema si eserciti per alcun tempo ad un lavoro di analisi di film già realizzati, per rendersi conto del rapporto immagine-parola, della sintesi figurativa, dei nessi che articolano il racconto. Accade sovente, difatti, allo scrittore che non abbia sufficiente esperienza del mezzo cinematografico, di insistere nella invenzione di scene successive per chia-

rire al massimo il suo concetto. E di avvedersi, a film realizzato, che una sola delle immagini da lui pensate ha una tale potenza suggestiva da rendere inutili tutte le altre. O viceversa di accorgersi che nessuna delle immagini traduce esattamente il suo pensiero, perché egli non ne ha sufficientemente indicato i valori. Questo di curare l'immagine è uno dei compiti essenziali dello scrittore cinematografico, e spesso viene trascurato, vuoi per inesperienza vuoi per malinteso rispetto del regista; s'intende che per cura dell'immagine, da parte dello scrittore, non si pretende una descrizione particolare dell'inquadratura, una indicazione esatta delle posizioni di macchina e degli obbiettivi, ma l'equivalente letterario di ciò che si desidera dal regista in campo figurativo, sí che il suggerimento alla fantasia di quest'ultimo sia il piú possibile pertinente e preciso. Il valente ed esperto scrittore cinematografico non si limiterà mai, per esempio, a notare sulla colonna del visivo (è noto che una sceneggiatura si scrive in due colonne) che « Tizio corre »; ma indicherà il modo della corsa, le espressioni di chi corre, la velocità, il ritmo, sí che la corsa non sia piú soltanto un fatto fisico, ma un dato spirituale, che ci aiuta a comprendere, attraverso l'azione, il carattere del personaggio e quindi il senso della vicenda. Cosí nella descrizione dei luoghi non è sufficiente scrivere: « Una città, una strada, un paese », ma occorre fornire tutte le indicazioni letterarie che dànno il sentimento di « quella » città, di « quella » strada, di « quel » paese. Ugualmente, se la vicenda è pensata a colori, è necessario che il copione faccia espliciti riferimenti al colore, che cioè il colore non sia un attributo da aggiungere, se opportuno, all'ultimo istante, ma, come elemento costitutivo dell'immagine, appaia già nel copione in funzione narrativa, lirica o drammatica.

In sostanza, come non è concepibile uno scrittore di teatro che ignori la tecnica dello spettacolo teatrale, (e non per questo il testo teatrale cesserà di far parte della storia letteraria), cosí non è concepibile lo scrittore cinematografico che non abbia in pugno il mezzo di espressione cinematografica. Egli non cesserà per questo di essere uno scrittore, cioè un artista che si serve della parola per trasmettere le proprie emozioni; pertanto, quanto piú egli sarà scrittore, tanto maggiori saranno le suggestioni che egli eserciterà nei confronti del regista. E la conoscenza del mezzo espressivo gli consentirà di ricevere stimoli fantastici peculiari al cinema, di manovrare con pienezza personaggi, situazioni ed ambienti, senza quelle preoccupazioni del traduttore estraneo che gelano l'ispirazione o che nel migliore dei casi, nel corso di una discussione sulla sceneggiatura, fanno espandere fiumi di parole per accordarsi (e l'accordo è assai spesso non una sintesi ma un compromesso) attorno a un'immagine.

Giorgio Prosperi

1908, annata fulcro: gl' intellettuali orientano l' arte cinematografica

Nel considerare — nel secondo volume della sua « Histoire générale du cinéma » — i primi tre lustri di una evoluzione talvolta sconcertante e anarchica per chi, oggi, la contempli panoramicamente, ma in fondo abbastanza comprensibile se la s'immerga nell'epoca in cui si svolse, Georges Sadoul ha qualificato l'anno 1908 come una « annata chiave » (1). Di tale appellativo, giustissimo in se stesso, come vedremo, egli ha tuttavia fornito un'interpretazione essenzialmente economica, tecnica, sociale, si potrebbe anche dire materialistica, marxistica. Il capitolo di una ventina di pagine nel quale essa viene delineata non disdirebbe a un volume di considerazioni sui trusts, i monopoli, e le loro cause, le loro ragioni, le loro finalità, le loro ripercussioni, la costituzione dei mercati e alcune delle loro particolarità tecniche. Ci si sente come chiusi in una rigorosa e soffocante atmosfera di indagine economica.

La conclusione, tuttavia, riconosce che in quell'epoca « i fattori artistici avevano, in qualche misura, un'influenza piú notevole che non oggi ... » benché in nessun luogo il cinema fosse « realmente riconosciuto come arte, nel senso elevato di tale parola ».

A nostro avviso, il 1908, anno cerniera, se è caratterizzato da fatti, condizionanti l'avvenire, di natura economico-tecnico-sociale quali il rapido, ineluttabile declino del cinema da fiera, il tentativo di una spartizione dei mercati ad opera di trusts rivali, i primi approcci per una unificazione internazionale pratica del film, oltre che per tutte le cause ricordate e commentate dal nostro collega francese, se esso maturò nella loro atmosfera, è però vero che esso appare soprattutto importante e decisivo, e merita meglio la denominazione di « annata chiave », per dei fatti di tutt'altro ordine i quali, se pur ancora legati

---

(1) G. S.: *Histoire générale du cinéma* - II: *Les pionniers du cinéma*, 1897-1909 - Ed. Denoël, Paris 1947.

talvolta a considerazioni economiche o piú ancora a cause materiali, non per questo appaiono meno carichi di una potenzialità assai piú operosa di genio, di gusto, di cultura, d'intelligenza ed anche di errore spirituale che nulla ha da spartire con fredde statistiche, organizzazioni industriali, finanziamenti, sopraprofitti, e manovre di politica economica e finanziaria.

Potremmo illustrare tale opinione con un fascio di precisazioni: dalla creazione del primo giornale di attualità e dalle primitive ricerche sintattiche di Griffith che dimostrarono come la base dell'espressione filmica risiedesse nel montaggio e come l'« unità » di questo fosse l'inquadratura e non la sequenza, fino alla fondazione del « Film d'art » e alle te l'ispirazione dalla grossolanità burlesca, dall'infantilismo drammatici e alla forma di espressione di Méliès, deviarono particolarmente l'ispirazione della grossolanità burlesca, dall'infantilismo drammatico, dalla ridondanza melodrammatica, e la cui lezione si ripercosse tanto in America che in Europa in maniera decisiva e in fin dei conti vantaggiosa per l'arte cinematografica. E' necessario sottolineare i particolari cronologici? No certamente. Non è verso una simile discussione che intendiamo condurre il nostro argomento. Queste precisazioni sono da gran tempo note e arcinote. Quel che c'importa è di giustificare una misura di giudizio. In quest'ordine di idee uno solo dei fatti evocati sarà d'altronde sufficiente a indicare perché e in che cosa la famosa annata 1908 dev'essere iscritta come fulcro, come cerniera, o, se si vuole, come punto di soluzione e di partenza di una cronologia, di una situazione dominata piú dallo spirituale che dal materiale: questo fatto è l'irruzione a gruppi degl'intellettuali nel campo della creazione filmica, se non la conquista dei posti chiave dai quali poterla dominare, conferendo ad essa un tono e uno spirito nuovi.

Si è affermato che all'origine di questo fatto sia stata la crisi materiale, acuitasi negli anni precedenti. Anche se si ammette, — con beneficio d'inventario — una crisi generale che imponeva uno stimolante, e, piú facilmente, una crisi specifica — quella del soggetto — dalla quale si cercò di uscire reagendo contro il disprezzo nutrito per il cinema dalle classi elevate, disprezzo dovuto secondo alcuni alla promiscuità nello spettacolo con le classi popolari, secondo altri all'indigenza di questo stesso spettacolo « di autori tanto modesti quanto sconosciuti », secondo il giudizio di un cronista dell'epoca, è tuttavia impossibile ammettere che nessuna elevata intenzione, piú propriamente artistica, preoccupasse gli animatori del « Film d'art » e che, per essi, si trattasse unicamente di « accrescere la clientela, di attirar nelle sale nuove e piú lussuose il pubblico dei teatri, l'*élite,* gli snob, la gente colta, la borghesia e non piú soltanto gli spettatori popolari » [1].

---

(1) GEORGES SADOUL: *op. cit.*

Anche se si conviene ch'esso possa essere contaminato da simili interessi, l'avvenimento è denso di significati esclusivamente spirituali, chiari e interessanti per la storia del cinema e per quella della cultura. E' curioso notare come questi si fondano e si contraggano parallelamente su di un piano: quello dei risultati immediati. Ma ce ne sarebbero stati altri dopo di quelli, assai tangibili.

Nella storia del cinema, il primo intervento degl'intellettuali fa pensare alla marcia dei pellegrini di Ecternach: due passi avanti, uno indietro. Resta pur sempre un passo di progresso. Ci spiegheremo meglio, piú avanti, su questa immagine. Nella storia della cultura essa segna la presa di possesso su un mezzo di conoscenza e di diffusione della conoscenza, su una possibilità, un principio di espressione particolare, che fallí in parte il suo scopo per « tradimento » da un lato, per incomprensione dall'altro.

Da quali « discipline » vengono questi intellettuali? Coloro che avevano immaginato la gestazione del cinema, poi l'avevano tenuta a battesimo — pensiamo a uomini come Plateau, Marey, Uchatius, Lumière — erano degli uomini di scienza. Non ci si poteva certo attendere da essi un'indicazione artistica. Dalle loro mani il cinema passò in quelle di *bricoleurs* di genio, di *bricoleurs* « tout court », affaristi, ciarlatani, imprenditori abili e interessati. Quelli che vennero alla riscossa nel periodo che noi stiamo considerando furono uomini di teatro, di lettere: in America Griffith, universitario di Kesington — ma il suo è un caso particolare e noi qui l'escludiamo —, in Francia membri dell'Academie Richélieu e della Société des Gens de Lettres, « sociétaires » della Maison de Molière, gente di teatro, scrittori, intellettuali insomma.

I polarizzatori del loro gruppo furono l'accademico Henri Lavedan e il socio della Comédie Le Bargy, dietro ai quali si profilarono come « produttori » dei banchieri: i fratelli Lafitte, ch'erano d'altronde interessati in una catena di sale cinematografiche. Banchieri colti, dalle ampie relazioni nel mondo delle arti, specie della letteratura, del teatro, della critica. Fu tramite la chiave dei loro forzieri che gl'intellettuali riuscirono a penetrare negli stabilimenti cinematografici, portandovi, secondo numerose testimonianze del tempo, una ventata che voleva essere rivoluzionaria, riformatrice, e di cui Charles Pathé, al lume della prima esperienza pratica, tradusse l'effetto, se non il risultato, nella nota esclamazione: « Signori, siete piú forti di noi! ».

Gli echi di cronaca e di critica furono piú espliciti. Nel « Matin » si annotò: « Agli spettacoli drammatici o di vaudeville, scenari o regíe di autori tanto modesti quanto sconosciuti, stanno per succedere degli spettacoli firmati da Victorien Sardou, Edmond Rostand, Alfred Capus, Maurice Donnay, Henri Lavedan ... e sapete chi saranno i loro interpreti? Sarah Bernhardt, Réjane, Bartet, Granier, Sorel, Laval-

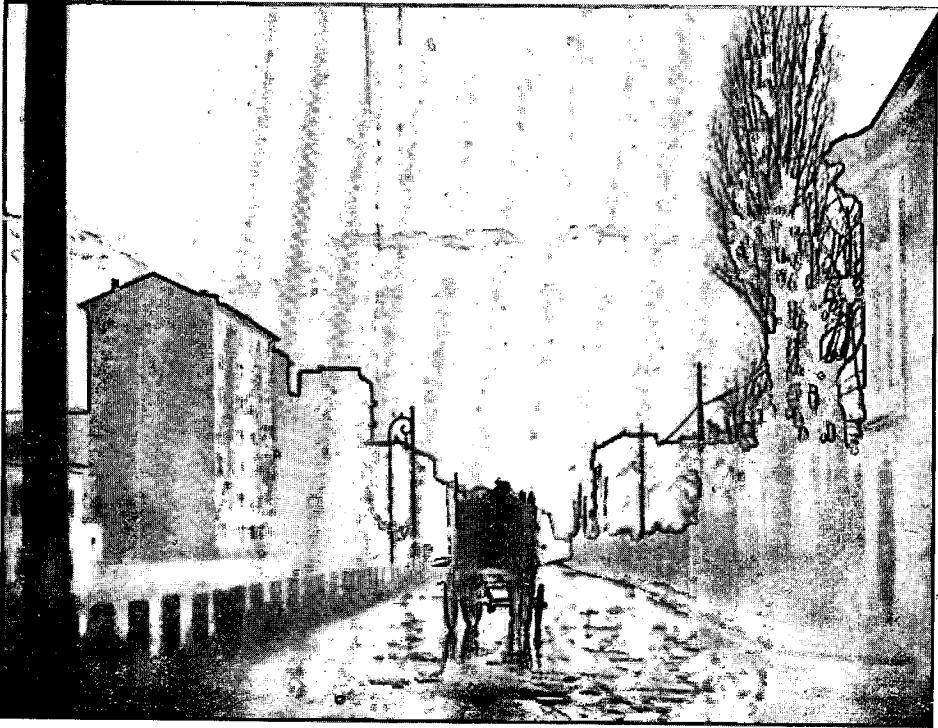
lière, Monnet-Sully, Coquelin, Guitry, Le Bargy ». Nella « Illustration » si poteva leggere: « Nello scorrere i nomi sulla lista delle opere attualmente in lavorazione si ottiene un riassunto, una selezione dell'annuario degli autori drammatici: Victorien Sardou, Anatole France, Henri Lavedan, Jules Lemaitre, Edmond Harancourt, Georges d'Esparbès, Lenotre ... Ma non è possibile enumerarli tutti. Le partiture musicali già scritte per accompagnare le prime opere in programma sono firmate da Saint-Saëns, George Hue, Ferdinand Le Borne ... ».

E il giorno in cui fu presentato il primo spettacolo del « Film d'art », il 17 novembre alla Sala Charras — spettacolo comprendente *Le Secret de Myrto,* balletto con Regina Badet, *Le Bois sacré* di Le Bargy tratto da Edmond Rostand, *L'Empreinte,* pantomina con il mimo Severin e *L'Assassinat du Duc de Guise* su scenario di Henri Lavedan, regia di Le Bargy e Calmette, con Albert Lambert, Le Bargy, Gabrielle Robinne, Berthe Bovy, musiche di Saint-Saëns — Albert Brisson nella sua rubrica drammatica del « Temps » si sforzava di teorizzare, di codificare l'estetica degli animatori del movimento. E' interessante e necessario soffermarsi sul suo testo: « Che cos'è lo spettacolo cinematografico? Che cosa dev'essere? A quale necessità, a quale legge è indispensabile ch'esso si pieghi? Quali sono le condizioni del genere, quali i suoi limiti? Come questi si possono definire? Cerchiamo di farlo.

« Innanzi tutto quel che la sola parola è in grado di tradurre, cioè la meditazione, l'idea astratta, la passione concentrata, è esclusa. Siamo nel concreto. Occorre che i personaggi agiscano e che agiscano chiaramente, e che tali movimenti siano tenuti assieme da una perpetua relazione di causa ed effetto. Occorre in qualche modo filtrarli, liberarli da ogni superfluidità, ridurli all'essenziale.

« Ora, questo lavoro di epurazione è un lavoro d'arte. Dal momento in cui la natura è semplificata dallo sforzo del lavoro umano, lo stile si fa luce. L'attore che posa per il cinematografo e s'applica a rendere esattamente quel che ci si attende da lui, *stilizza* con la sobria armonia dei suoi atteggiamenti, con la giusta espressione del suo volto le azioni del personaggio che ha il compito d'incarnare.

« Nel teatro parlato il particolare del dialogo, la varietà delle intonazioni contribuiscono in certa misura alla precisione del gesto. Qui il gesto, essendo nudo, è costretto ad esser vero. E non può non esserlo, se non vuol creare un insopportabile disagio. A questa scuola, se la frequentassero, gli allievi del Conservatorio imparerebbero ad osservarsi.

« Allora quest'arte, da cui la parola è bandita, si confonderebbe con la pantomima? Niente affatto. La pantomima possiede una lingua, una grammatica, dei segni immutabili il cui senso non varia mai. Uno d'essi vuol dire avarizia, un altro orgoglio, un altro civetteria e cosí di seguito. Il cinematografo si astiene dall'usare tale alfabeto.

G. R. ALDO: *Miracolo a Milano* (1950) di Vittorio De Sica

G. R. ALDO: *Miracolo a Milano* (1950) di Vittorio De Sica

G. R. Aldo: *Umberto D* (1952) di Vittorio De Sica

G. R. Aldo: *Umberto D* (1952) di Vittorio De Sica

« Sua meta è la vita.

« Afferrare, scegliere, fissare stilizzandole le forme viventi e gli aspetti fuggitivi, questo è il compito ch'esso si prefigge. E pretende ancora non solo di dedicarsi alla riproduzione delle cose attuali, ma di animare altresí il passato, ricostruire le grandi scene della storia mediante il gioco dell'attore, l'evocazione dell'atmosfera e dell'ambiente ».

Presi alla lettera, nettamente e chiaramente applicati, tali principi potevano costituire un apporto assai valido, che senza essere originale nella pratica abbozzasse una prima teoria estetica. Giusta, intelligente ma incompleta, in quanto, fra l'altro, fissava solo dei punti secondari ignorandone o meglio non considerandone altri, essenziali, che avrebbero pur dovuto germinare nello spirito di uomini abituati all'analisi, ai meccanismi di un linguaggio, di una costruzione drammatica, ancorché di essenze differenti.

Ma c'è qualcosa di piú grave e piú stupefacente. In realtà i principi di cui Adolphe Brisson s'era fatto l'eco e il codificatore non furono applicati che frammentariamente e sporadicamente dagli scenaristi e piú ancora da registi ed interpreti. Lo stesso Brisson sembra non rendersene conto, poiché l'essenziale della sua critica a *L'Assassinat du Duc de Guise,* che manca di reazione sulla parte presa dai realizzatori, consiste essenzialmente in queste righe: « Questa rappresentazione visiva che Lavedan ha ricostruito con un'attenzione minuziosa e appassionata s'imprime nello spirito con tratti incancellabili. Essa non languisce mai. Le sue immagini si succedono un po' troppo rapide talvolta e troppo febbrili, talvolta anche troppo ammassate, troppo compatte, ma stranamente suggestive ... », e in un elogio senza riserve dell'interpretazione.

A giudicare dal confronto della copia conservata dalla Cinémathèque Francaise e mostrata, ancora quest'anno, alla Retrospettiva del cinema francese a Venezia con delle testimonianze di opere successive della medesima tendenza — come quelle, ad esempio, che giacevano negli scantinati di una casa distributrice di Bruxelles all'indomani della prima guerra mondiale — l'opera di Lavedan-Le Bargy-Calmette può anche apparire come un esempio di rappresentazione concentrata e suggestiva e di espressione misurata, se non di regia, almeno di legamento dei momenti drammatici e di scenografia.

Dall'insieme della tendenza resta tuttavia un attivo. L'immagine allegorica dei pellegrini di Ecternach ci vien suggerita da queste osservazioni: gl'intellettuali del « Film d'art » apportarono un allargamento e un approfondimento dell'ispirazione, vale a dire un'attenzione a dei temi drammatici di meno facile e piú alta risonanza, un piú duttile adattamento visivo dell'azione, uno sforzo giusto ancorché limitato e non sempre evidente alla stilizzazione dell'interpretazione. Questo costituisce il duplice passo in avanti. Quanto a quello indietro bi-

sogna sintetizzarlo nel ritorno ai principi della successione di quadri chiusi in se stessi, alla unicità dell'inquadratura e alla scenografia al modo di Méliès.

Di piú, tutta la tendenza si mosse — e se ne ha la prova indiretta nel linguaggio dei suoi adepti e della critica — in una avviluppante e pericolosa atmosfera di palcoscenico, e l'apporto dei commenti musicali, anche se firmati da Saint-Saëns, restò in fondo un'iniziativa pressoché gratuita.

Nella storia della cultura, il bilancio è ugualmente in parte positivo, in parte negativo. Il solo fatto del riconoscimento di alcuni attributi e di alcuni caratteri particolari al film da parte di spiriti colti sia come creatori che come spettatori è di per sé importante. Esso appare denso di fermenti, i quali non matureranno veramente che piú tardi attraverso l'evoluzione del film, mezzo di registrazione, di allargamento, di diffusione della conoscenza. Nell'attualità l'apporto è limitato e ingannevole: si attiene all'elementare, non comporta un'autentica conquista, una vera padronanza di un'espressione adeguata, non serve la conoscenza che col limitarla o addirittura col « tradirla ».

Ma circoscritta nell'immediato sul piano dell'arte cinematografica, la lezione degl'intellettuali, il cui senso era stato in fin dei conti di puntare su un allargamento ed elevazione dell'ispirazione, la ricerca di espressione originale limitata a taluni elementi plastici senza tener conto delle possibilità piú profonde, piú decisive che nella stessa epoca Griffith sondava sulla scorta della frammentaria, timida e già lontana esperienza di Porter, rivestiva un carattere di transizione, di legame, di perno. Essa costituiva malgrado tutto un esempio che avrebbe raggiato un po' dappertutto. « La sua influenza da principio fu pressoché nulla » ha notato Victorin Jasset in un testo oggi assai noto, « ma fu enorme nelle conseguenze ». Riconsiderando un giudizio storico troppo rigoroso, noi siamo portati oggi, tutto sommato, a vedere in essa, a lato di quello innalzato dalle molteplici esperienze di Griffith, uno dei fondamenti di alcune grandi opere del 1914-15; tra cui *Intolerance*.

Questi fondamenti, l'uno e l'altro gettati sotto un impulso spirituale piú che per una pressione materiale, caratterizzarono piú che ogni altra azione e reazione, la famosa annata 1908.

Normale ricorso storico, la seconda « irruzione » negli studi di un importante gruppo d'intellettuali riuniti da una tendenza comune — quella detta dei « teorici ed esteti » o ancora degli « impressionisti » francesi, che si colloca approssimativamente tra il 1918 e il 1924 — si fondò su tutt'altre basi, quelle che L'Herbier sintetizzò nell'esclamazione: « Nel cinema il tema non è niente, la forma è tutto ».

Ma questo è un altro capitolo nella storia dell'influenza degl'intellettuali sul cinema.

Carl Vincent

(*Trad. di* Guido Cincotti)

La “ seconda strada ” della cultura italiana [1]

In un convegno, come il nostro, dedicato all'ultima strada del cinema, questo mio schema di conversazione intorno a quella che chiamo la « seconda strada » della cultura italiana potrà sembrare una divagazione o addirittura una distrazione dal tema. Spero di no. Farò in modo, anzi, di garantire qualche ragione di piú — e forse tante radici insospettate — alle idee e al lavoro degli amici che avranno la bontà di seguirmi, anche se andrò su sentieri un po' distanti e remoti.

Ma, alla fine, ci ritroveremo a un passo l'uno dall'altro, non soltanto perchè lungo l'itinerario di questa « seconda strada » io cercherò di indicare alcune circostanze e concomitanze, ma sopratutto le origini di una formazione e di una esperienza sul reale nel campo di altre arti e maggiormente esemplificando sulla poesia e sulla letteratura; ma vorrei riuscire a convincere che quella che è, in ogni arte, la « seconda strada », dovrebbe invece essere la prima e forse l'unica, tanto l'adulterazione del reale è l'adulterazione stessa dell'arte.

Dove c'è mistificazione, la poesia non è piú verità. Non è piú poesia.

Ma la realtà, è la verità? Vecchia domanda, e ne conosciamo tutti gli inganni. Per conto mio, non ho paura a rispondere che la realtà non è la verità solo quando la verità — come oggi — è diventata in noi un fatto privato, un gioco dell'intelligenza, un pirandellismo di piú: ma, in assoluto, non c'è differenza tra verità e realtà e non c'è conflitto, perché *nihil est in intellectu, nisi prius fuerit in sensibus.*

Questa è una antica poetica, come vedete non sto andando per i vicoli di una nuova estetica. Sono anni che dico che è ora di disobbedire alle estetiche cosiddette moderne! Solo questa disobbedienza, sarà l'autentica ragione, e la prova, della nostra contemporaneità: anche se per essere genuinamente moderni ci sembrerà di dover tornare all'antico.

---

(1) Relazione tenuta al Convegno del neorealismo, svoltosi a Parma nei giorni 3, 4, 5 dicembre 1953.

Certo, le radici vere di noi contemporanei non sono nei sottoboschi dell'illuminazionismo, del romanticismo, dell'idealismo; e dicendo cosí non invoco nessun « ritorno » : qui parlo di natura, di sangue, di fisiologia (anche quando parleremo di metafisica, sottintenderemo la fisiologia); e sono convinto che noi contemporanei se mai stiamo andando verso il *realismo* di un nuovissimo Medio Evo, ma non verso il *formalismo* di un nuovo Rinascimento.

Si capisca quel che voglio dire. Anche se, da noi, è cosí difficile accampare e anche solo adombrare un elogio dell'età medioevale, perché si continua con tramandata ignoranza a credere che essa sia stata una barbarie. La realtà è che toccherebbe a noi, oggi, saper essere « barbari », nella misura insegnata da Rimbaud, e che ha consentito a Miller di commentare cosí l'invito di Rimbaud : « Voleva dire questo, che oggi noi viviamo in una falsa modernità ».

E una ragione c'è, ed è una ragione di salvezza, se proprio le scuole piú estreme dell'arte contemporanea sono andate a risalire indietro, contro il letto del fiume, sino alle forme persino arcaiche : e se, per esempio, all'epoca cubista, fu un risalire intellettualistico, oggi questa riscoperta *ab imis* ha per noi tutt'altro valore che quello di un estetismo o di un decadentismo, all'opposto è diventata una ricerca di genuinità, spesso è divenuta addirittura una consanguineità tra noi e quegli ignoti arcaici o primitivi. Tanto che candidamente ci chiediamo : — Siamo noi, o erano essi i moderni? —

* * *

Fermiamoci un po' a questa domanda, e lasciatemi correggerne il candore con una impertinenza. L'impertinenza vorrei nasconderla, o dichiararla, in questa seconda domanda : — Ma i classici, i cosidetti classici, sono davvero gli antichi? —

Prima di sviluppare la domanda, l'una sull'altra, — da Sainte-Beuve a Eliot conosciamo le risposte date a « cos'è un classico » —, e a costo di raddoppiare l'impertinenza, non so rinunciare a questo paradosso : il classico è soltanto colui che, indifferentemente e cioè identicamente, può essere o antico o contemporaneo, e contemporaneo e antico. Come a dire, senza tanti preamboli, che la classicità non ha età e non ha paesi, non ha modelli e non ha leggi e questo sia detto almeno per sgombrare il terreno dell'equivoco che monopolizza su un modulo greco-romano la classicità, quando è ormai provato che qualsiasi esplorazione *et in Arcadia ego* ha sempre condotto a scoprire, e a provare, che gli empori della poesia autentica non sono mai stati gli spacci della bellezza canonica.

Fuori paradosso — ma sopratutto fuori equivoco — il meno che

si può dire, senza pretesa di volerla rinnovare, è che una *querelle des anciens et des modernes* oggi non ci troverebbe piú a misurarci soltanto sui greci e sui romani e tanto meno ancora su quei limiti accademici ai quali lungo tanti secoli li abbiamo ristretti e ridotti.

Infatti, i nostri antichi, i nostri classici, i nostri intoccabili, sono stati sinora — sino a cinquant'anni fa! — unicamente, e cosí genericamente, gli epigoni greco-romani, i conformisti di uno pseudo-umanesimo, gli apologeti del formalismo e del verbalismo. Persino gli etruschi, per fare un caso, sono da noi una recente scoperta; e non si è ne mai pur fatta una elementare distinzione tra origini latine e stratificazioni romane, accettando in blocco il cattivo gusto imperiale. Da poco abbiamo cominciato a scandagliare nelle sue contaminatissime forme l'arte mediterranea, senza identificarla sui centri obbligâti di Atene e di Roma. E quando mai, fatta rarissima eccezione per le arti figurative, sono state studiate da noi le fonti preromane? O, piú avanti, quelle bizantine, carolingie, ottoniane? E anche quando, nel corso dei secoli, siano andati qua e là mettendo in luce quegli apporti e quegli innesti d'arte e di cultura depositati dalle infinite incursioni barbariche, e tutti i residui nobili o ignobili delle innumerevoli dominazioni di popoli d'altra civiltà, quando mai abbiamo davvero espletata e vissuta a fondo quella *tragica contaminazione,* che sta dentro al tessuto della nostra storia, del nostro costume?

Abbiamo sempre classicheggiato, greco-romanizzato, accademizzato questa nostra tragica — ma benefica — contaminazione. Alla contaminazione che è l'antiforma abbiamo sempre risposto con la forma. Alla contaminazione, siamo sempre andati contrapponendo l'antologia. L'arte non è il fior-da-fiore: è la scelta, non uno scegliere. La poesia è il rifiuto dell'antologismo e dell'eclettismo.

A questo punto, per non essere frainteso, devo avvertire che non sto per mandare avanti le linee di una storia della letteratura o dell'arte italiana. Ma se mai, e piuttosto, vado sottintendendo lo svolgimento, che è un po' il capovolgimento, di una storia della cultura e del costume. Né questo capovolgimento è un arbitrio; è per amore di ordine, e non di disordine, che mi lascio andare a dire che la storia della nostra cultura, se non falsa, è però tutta viziata. I poeti e gli artisti autenticamente italiani, i veri « grandi », i pochi « grandi », non sono stati mai né greco-romani né umanisti; e solo gli uomini della pianura e della cattiva collina delle nostre fortune letterarie e artistiche sono sempre stati, e ancora non smettono di essere, gli imitatori di un umanesimo pseudoclassico, dove l'uomo e la poesia, dove la realtà e la verità, sono valori misconosciuti e manomessi, o tutt'al piú questi valori vengono sostituiti da un culto a vuoto delle parole, una « parola » che non si fa mai « carne » e che resta soltanto dilettazione retorica: parola poetizzata, forma liricizzata, gioco accademico — e mai poesia, mai realtà, mai verità.

* * *

Affrettando le conclusioni di questo schema, si può forse già anticipare la formula: *realismo, come antiumanesimo?*

Preferirei non cedere alle formule. Continuiamo invece a tirare le righe, cosí frettolose da risultare storte, di questo nostro disegno. Se contrappongo il realismo all'umanesimo, piú che per una polemica diretta all'umanesimo stesso, è per tentare di correggere l'idea che i piú conservano intorno al Medio Evo, sopratutto quando lo fanno antagonista della Rinascenza.

Il realismo infatti, secondo i nostri storici o critici, nascerebbe nel quattrocento fiorendo, cosí dicono, sul tronco gotico e ingentilendone le forme rozze (è chiaro: chiamano rozzezza la verità, e di conseguenza gentilezza la maniera...). Ora, a parte certi indubbi aspetti di arte particolarmente realistica in opposizione a talune soluzioni o mistiche o astratte o simboliche medioevali, la realtà è che soltanto il Medio Evo — come arte, come storia, come costume — è fondato tutto su una poetica, su una morale e bisogna dirlo su una teologia della realtà, e non i secoli che seguono.

E' un errore, è tuttora un errore romantico (anche il positivismo è una appendice romantica), quello che fa credere con l'Huitzinga che « il simbolismo era, per cosí dire, l'Organon del pensiero medievale »: e non ditemi che forzo sia le cose che le parole, se affermo che il simbolismo è tutt'al piú il tardo traguardo dell'uomo medievale, ma non la sua naturale partenza.

La partenza — e la dimora frequente — dell'uomo medievale sono le cose, è la realtà, è l'uomo; l'uomo, che è pur sempre e anzitutto quel realissimo impasto di fango illustrato da tutta l'oscura e gloriosa scultura romanica.

Siamo qui a Parma, e basta sollevare gli occhi alle figure del Battistero per capire la realtà dell'uomo, pur nel suo valore celeste, secondo l'Antelami. E avete veduta la sua *Primavera?*

Vogliamo finalmente arrenderci che è tutta sbagliata l'interpretazione del Medio Evo come misticismo, come simbolismo? Dio stesso è *res*, è realtà, per l'uomo del Medio Evo. Il francescanesimo, ad esempio, ne è una prova (e perciò sono cosí pochi quelli che hanno potuto intendere il *Francesco, giullare di Dio* di Rossellini!); il francescanesimo ha trovato la sua inaugurazione su un legame corporeo, su una fraternità naturale prima d'essere soprannaturale, su un « cantico delle creature »: e quel che a noi pare simbolo, è solo quel suo finire in Dio; ma la strada è tutta gremita di creature, di uomini, e ogni cosa è al suo posto e tutte le cose « se konfano ».

La poesia francescana ottiene la sua verità proprio su questa unità, direi su questa confacente unicità, tanto le cose elencate nel

Cantico delle Creature si mantengono une e uniche, reali e vere. Ma che simbolo!

E dov'è il simbolo nella stessa innologia della Chiesa, se la pietà verso l'uomo è tale da far chiedere a Dio che allontani per ognuno i fantasmi della notte « ne polluantur corpora »? Né è simbolica la poesia cavalleresca che nasce dalle *chansons de geste;* né la poesia trovadorica, che pure morirà sui suoi *senhals;* ed è meno simbolica di quel che si è soliti a credere quella poesia dottrinale, che aprirà poi la stagione stilnovista, tanti sono i suoi richiami alla poesia detta proprio realistica e che sa restare tale anche quando è moraleggiante e apocalittica.

E quando è simbolico Jacopone? E quando mai Dante? La sua materia, la sua lingua rimane sempre reale, anche quando inaugura la selva iridata dei simboli del *Paradiso;* ma chi sa leggere, sente, vede, tocca che sono simboli incarnati e, dantescamente, « petrosi ». Ma anche l'intera poesia predantesca, e persino la poesia stilnovista, impervia com'è dei suoi castelli razionali, se la si sa leggere bene non è assolutamente dettata dentro secondo una disposizione al simbolo: no, la tecnica, si direbbe oggi, non è simbolica e meno ancora simbolistica (come qualcuno osa leggere questi trecentisti, quasi fossero dei predecadenti tardocinquecentisti); la parola non è scorporata, non è pura, è impura, è reale, — è *res,* non *flatus vocis.* E qui in mancanza della mia, avrete tutta l'autorità di Eliot, di Pound, e di mezza poesia anglo-americana d'oggi, per convincervi che gli stilnovisti, e Dante in testa a tutti, sono poeti della realtà e non vanno letti sul metro del vizio della « poesia pura ».

Ma questo ed altri vizi sono possibili, e cosí divulgabili, proprio perchè Dante è tuttora una voce che tace nel corpo della nostra poesia, nel sangue delle nostre idee. Bisogna ammetterlo, senza falsità. Dov'è la « linea dantesca » della letteratura italiana? La poesia, la cultura italiana non è andata sulla strada di Dante.

Concluderemo, allora, che non è andata mai sulla strada della realtà?

* * *

E' questa quella che io chiamo la « seconda strada ». Perchè la « prima », voi l'avete capito, è quella della parola e del mito della forma. Dico parola, per dire in fretta gli abusi, l'idolatria, il feticismo della parola. La forma che non dà piú l'essere e l'essenza alle cose, ma le vanifica e le abolisce.

La « prima strada » è quella che verticalmente, mai orizzontalmente, va e finisce su un « primato della parola » identificato come un « primato della poesia »; e questa identificazione è un contagioso tota-

litarismo capolavoristico che affligge anche l'ultimo dei letterati italiani, non avvedendoci che il volere ed ogni costo la poesia sublime e, peggio, sublimata, è ottenerla, tranne in un genio o due, soltanto eccentrica, spersonalizzata, anonima. La realtà è persona; e la persona non è l'uomo solo.

Ma lasciamo le teorie. Veniamo a qualche esempio.

Qui a Parma, non posso dimenticare Fra' Salimbene e la sua *Cronaca*. Leggetela; c'è una secchezza, una esornatività, e tutto un rumore di fatti da fare l'invidia e la rabbia di un cronista di questi giorni. E Salimbene, col suo caso, dà proprio ragione a questa nostra tesi antiletteraria: infatti egli vive e scrive con un rapporto concretissimo tra vita e scrittura; e se fu uno dei piú accesi giochimiti, almeno per un certo numero di anni, la sua scrittura non è mai stata mistica e misticizzata, — è tutta cose, sostanza, fatti e piacere dei fatti. Scrisse, anche lui, delle *Noje* a dimitazione di Gerardo Patecchio, e tutti sanno quale genere di poesia fosse, cosí antiletteraria, cosí realistica.

Peccato che non abbiamo tempo, ma basterebbe leggere qualcuno dei poeti lombardi e padani di allora. Gerardo Patecchio, Pietro da Barsegapé, Uguccione da Lodi, Ugo da Persico, Bonvesin da Riva, Giacomino da Verona (ma anche i toscani, da Guittone d'Arezzo a Folgore da San Gimignano, da Panuccio del Bagno a Cecco Angiolieri), e il ritmo cassinese, il ritmo lucchese, il lamento padovano, le laudi umbre, certe cantate catare e patarine ... Immagino la sorpresa di qualche regista a leggergli la scena della morte del ricco di Uguccione da Lodi, dove l'erede del morto dice di guardar fuori dalla finestra a vedere se viene avanti la croce della confraternita a portarlo via, e gira attorno al cadavere, lo rimuove, fa sentire che puzza, si arrabbia perché i preti tardano sempre: non esagero, è una serie mobilissima di inquadrature.

E mi lasciate dire che alcune lasse dell'*Enoio* sembrano una « scaletta » cinematografica, tanto sono gonfie di fatti, di oggetti, di persone? Pare una litania, un elenco di cose; in realtà è lo specchio della vita d'allora; è la poesia cercata e trovata un po' dappertutto, in una galleria di personaggi e di tipi: soldati, servi, podestà, chierici, la « putana che se fa priegare », il monaco « fel e baratero », il cavaliere « chi vol bagordare », l'« arrogante e soza taberna », la « vechia in treze al par di poncella », la donna « chi à viso depento », il ricco che a tavola « non fa bona zera » ...; e tutto è visto e scritto « senza buxia », senza bugia.

E in quel cinema di allora, che erano i bassorilievi, voi ritrovate tutta questa galleria di « minuta gente ». Non so, ricordate almeno le metope del Duomo di Modena, qui a due passi, il Maestro dei mesi di Ferrara, le porte di San Zeno; e, per esempio, *L'assetata* di Arnolfo, *La danzatrice* di Giovanni Pisano. Né, come materia, (parlo di ma-

teriali, non di risultati artistici, perché — ripeto — qui noi stiamo illustrando certe origini, che poi furono tradite...) nella stessa *Commedia* dantesca non c'è niente di piú come rappresentazione del mondo; che alta, in Dante, è la interpretazione di quel mondo, ma la realtà e la verità è identica. La differenza, in lui, è il passaggio dalla « poesia popolare » alla cosidetta « poesia d'arte » (accettiamo pure, per il momento, questa categoria crociana); ma, insisto, la materia resta identica: il che mi incoraggia a dire che, nonostante l'aristocrazia poetica, la *Divina Commedia* rimane un'opera profondamente popolare, cioè non illustre, non letteraria, non umanistica.

Le origini, infatti, della nostra letteratura — origini cristiane, neolatine, medievali — erano volgari, non accademiche. Gli scrittori che per primi articolarono la nostra lingua si proclamarono « idioti, rustici, illetterati »; non volevano saperne piú degli « studia privilegiata » e del latino; ma non piú tardi di cento anni dopo il Petrarca morirà col timore di avere legato a torto il suo nome alle *Rime* volgari, rimpiangendo i metri latini!

Dopo il Petrarca, se pure non si scrisse in latino, si pensò in latino; tanto si pensava, che se ne volevano riportare in vita i miti; e se qualcuno afferma che l'umanesimo non fu il rifiuto del cristianesimo, io risponderò che forse fu qualcosa di peggio: fu il tentativo, coronato da un successo almeno intellettuale, di fare del paganesimo e del cristianesimo la stessa cosa, un'unica mitologia trionfante. Era il solito gioco greco-romano, piú romano che greco, di dar posto a tutti gli dèi in un unico pantheon, allontanando quanto è piú possibile quella prima realtà del mondo cristiano che è la morte (come già i romani l'avevano scacciata distruggendo quei grandi testimoni della morte che erano gli etruschi); il pantheon umanistico doveva appunto essere l'interrotto Tempio Malatestiano di Rimini, dove Apollo, Venere e Cristo si davano la mano...

Si dirà che anche in Dante la mitologia pagana corre per tutta la *Commedia*, ma vi è assorbita; il suo è un Virgilio che è fatto cristiano e profeta di Cristo; mentre negli umanisti, dopo Dante, Petrarca, Boccaccio, avviene l'opposto, ed è il cristianesimo che viene retrocesso alla mitologia dell'Olimpo.

E « mitologica » divenne, appunto, tutta la letteratura e l'arte dal Quattrocento in avanti: perciò non piú « cristiana », non piú « reale ». Mentre era stata quella volontà d'essere se stessi, fuori mito, figli del tempo con gli occhi al cielo ma con i piedi nel fango, che aveva condotto tutti alla prodigiosa ricchezza di sangue, di idee, di lingua di Dante.

La frattura — la involuzione — è proprio sul suo nome che è avvenuta. Una letteratura che si spezza, devia, si capovolge al suo nascere, — che strano destino! Ma era una nascita; o non piuttosto, allora,

finí un mondo? Come tutto fa sperare, e credere, che oggi stia per finire l'avventura umanistico-romantica.

* * *

Il corso della nostra storia letteraria, eccelso quanto è anche cosí mediocre, lo conosciamo; e ha pur sempre ragione il povero Borgese di trovarvi solo alcune cime e tutta una scolastica conformità, piú desolante là dove è piú compiaciuta. E il compiacimento è sempre quello della parola, della forma; parola e forma obbligate su una tirannia di liricizzazione ad ogni costo, lo scrivere dotto e il parlare forbito anche per cose di portata quotidiana. Cosí il dialetto, oltre ad essere la parlata, è l'antiletteratura dell'italiano; mentre la lingua anche controvoglia, gli diventa un lusso (e una lussuria) sulla vita!

Perciò il Manzoni invitava a « slirizzare »; ed era l'unico ad avere acquistato il diritto e rivolgere quell'invito, lui cosí antimitologico e antiumanistico, cosí cristiano e cosí realista, e lui cosí prosatore che sapeva bene di avere dietro alle spalle una tradizione letteraria, la quale, fra cento carenze, aveva quella di una penuria voluta di prosa, di prosa-prosa, di cronaca, di romanzo. E perchè questa penuria?

Osservate la natura, l'indole, la formazione dello scrittore italiano (ahimé) ideale; e vi riscontrerete una *assenza morale* di persona, di realtà, di verità. E' mitologico; ma alla fine indifferente ai suoi stessi miti. So quel che voglio dire, quando dico che è lo scrittore meno *naturaliter* cristiano, cioè il meno capace di incarnarsi (benché sembri cosí fisico, tanto umano ..., ma è « intellettualmente » disumano, senza pietà!). Rifiuta l'incarnazione, e malgrado le furberie, i compromessi, i machiavellismi, non è « spiritualmente » capace di una legittima, onesta, salutare contaminazione, — un po' di bene e un po' di male, un po' di bello e un po' di brutto, un po' di poesia e un po' di prosa. E' rimasto uno scrittore pagano, bravo a ripetere qualche mito e qualche metamorfosi; e l'Ariosto è il piú bravo inventore di un mondo oltre la luna, incantevole fin che volete, ma ermetico.

L'arte è davvero questa mitizzazione? Questa differenza e questa vacanza dell'uomo? Chi vuole ci creda, io no.

* * *

Di mondi chiusi in mondi chiusi (l'uomo per accedervi deve avere per intermediario l'ippogrifo ariostesco ...), e a parte quelle tre o quattro cime borgesiane, si arriva a Leopardi. Ma anche qui, come per Dante, vorrei chiedermi se è un arrivare primo e sulla fine. Col Leopardi, infatti, finiva qualcosa, e solo il Manzoni rifiutando il Leopardi l'aveva capito, voltandosi sulla « seconda strada » di Dante.

Ma, per ora, non anticipiamo. Il salto dagli umanisti a Leopardi è un salto di secoli, sino all'Ottocento. Ma se l'Ottocento consente, e meriterebbe, tutto un discorso a parte, sopratutto sul filo di un discorso che vuole finire sul cinema, il salto giú sino a Leopardi è meno precipitoso di quel che può sembrare a prima vista.

Il Leopardi, per certo gusto che tuttora governa la storia letteraria italiana, è considerato l'esempio culminante di quel culto della parola (il Flora direbbe addirittura quell'orfismo della parola), che dal Petrarca a oggi condizionerebbe la nostra poesia, la nostra cultura. E' questo l'errore, qui è lo snaturamento!

E' lo stesso vizio che ha sinora presieduto la storia ufficiale delle nostre arti figurative; ma, per ortuna, un critico ed uno storico sensibilissimo come il Longhi ha cominciato a liberarci un po' tutti dal « complesso del Vasari », secondo il quale tutta la nostra arte andrebbe inseguita sotto l'arco di una predominanza della tradizione toscana. Alla stregua che la nostra letteratura è cresciuta — ma sopratutto si è diabolicamente perseverato a figurarla — sotto la dittatura di un eclettismo postumanistico di stanza a Firenze, dove oltre che le idee si andarono cristallizzando anche le parole sino al cruschismo: perciò il Bandello si riteneva un narratore sguarnito solo perché non aveva la bocca d'oro del Boccaccio, mentre Shakespeare, Lope de Vega e il Cervantes lo saccheggiavano; e piú tardi il Manzoni non sarà ancora tranquillo sul suo grande romanzo, se non dopo averlo sciacquato in Arno, quando invece i critici e i lettori anglo-americani d'oggigiorno, stando alla sostanza del libro, vi scoprono entusiasti cosí tanti e tali valori da leggervi persino l'anticipazione e meglio la giustificazione delle storie dei films neorealisti...

Prova e riprova che nei suoi fenomeni genuini ed autentici, la nostra letteratura non è per niente perseguibile, e identificabile, né sui frusti né sugli illustri cànoni umanistici, e ancor meno su un repertorio di verbalismi e di canorismi: queste, se mai, sono le cancrene della ufficialità e cioè della mediocrità della nostra cultura. Ma prendete a una a una le personalità e le singolarità di ogni epoca, e in ognuna il conformismo accademico è minore di quel che non appaia, e sopratutto si rinverrà sempre un sottovoce familiare, un estro popolare. Osservate le origini, anche private, dei nostri talenti, e sono per lo piú antiletterarie; troverete sempre una diversità tra l'abito mentale e la foggia formale. L'osservanza verso la riduzione formalistica, la « bella pagina », vedrete che viene sempre dopo — è la bella morte, è l'eutanasia dei nostri ingegni. E perché? Proprio perché si è creato questo mito della parola, della letteratura fine a se stessa; e ognuno crede di essere fuori della poesia, se tutto non è poesia; e gli pare d'andare fuori strada, se tenta altre strade!

Perciò il Leopardi è l'esempio piú alto — ma anche il piú fatale —

della nostra cultura, quanto almeno il D'Annunzio è l'esempio piú scadente. Ha saputo compiere il miracolo della poesia da tutto un macero di « sudate carte »; prima di Flaubert, è lui che ha creato il laminatoio delle parole: e tutta la sua opera è il monumento maggiore di quel che può essere ottenuto nel solco della nostra lingua e della nostra tradizione. Ma, benché sia assurdo andare per ipotesi e per immagini, perché non pensiamo anche a quell'altro monumento interrotto che si intravvede dietro agli archi e alle colonne di Leopardi?

C'era in Leopardi un urto, che è stato deviato, lenito, blandito; c'era quella tragica opposizione di silenzi dell'*Infinito,* quel « questo » e « quello » che non è scoppiato in dramma, ma si è assopito in una autocontemplazione mitologica: « *e il naufragar m'è dolce in questo mare* ». E questa non è una soluzione, non è una salvezza. Leopardi non si è risolto, non si è salvato, proprio perchè ha creduto di salvarsi dalla parte della immortalità, della immunità della poesia e della letteratura. Non ci si può salvare nella parola; sulla parola un poeta deve perdersi.

La parola ha proprio chiusa la ferita di Leopardi; e a guardare bene non è l'unica ferita chiusa della nostra letteratura.

* * *

Ma sopratutto c'è stata, e c'è, una altrui volontà di chiuderle queste ferite, anche dove le cicatrici erano cosí visibili, come in Petrarca, come nel Tasso, e persino del Manzoni si è cercato di fare un grammatico e nent'altro. La impeccabilità formale, per i nostri storici abituali e abitudinari, non solo è rimasta la misura eguagliatrice e livellatrice degli intelletti piú disparati della multanimità italiana; ma, a veder bene, l'hanno sistematicamente applicata a nascondere, a camuffare, ad attutire le idee.

L'indifferenza delle idee, pari all'ossequio della parola; è la regola patria delle nostre storie letterarie.

Chi ha mai scritto — se non qua e là il De Sanctis, e già in parte il Foscolo — una storia delle idee, o meglio una storia per idee, della letteratura italiana? Chi — come invitava il Manzoni — ha tentato di trattare le « belle lettere » come « un ramo delle scienze morali »?

Non si tratta di abbattere idoli. Basterà non credere che tutto sia parola, e lasciar cadere almeno la parola là dove « suona », ma « non crea ». Anche senza spostare molte statue, basterà mettere in luce, e sotto altra luce, parecchi nomi di scrittori, in forza di qualcosa di piú di una antologia di belle pagine. Basterà non ridúrre piú un millennio di creazione letteraria all'apologia di quello che passa, e non è, il secolo d'oro, il Cinquecento, come se prima di quel secolo tutto concor-

resse a prepararlo e tutto e tutti dopo ne vivessero influenzati e ossessionati ...

E' un mastodontico vasarismo, che costringe, limita, falsifica la nostra storia letteraria, la quale, anche nel suo paesaggio minore, è piú anarchica di quel che i suoi professori professano.

S'è visto per il Duecento e per il Trecento, quale ricchezza, quale varietà, quanta difformità, pur nell'unità tutt'altro che formale. Per l'Umanesimo e il Rinascimento, è necessario aggredire con una nuova ricerca le zone dove sono state minori le vittime dei galatei umanistici; e ci si accorgerà subito che una poetica della realtà troverà parecchie carte, trascurate o adulterate dai piccoli vasari di ieri e di oggi. C'è, per esempio, tutto un capitolo del teatro da scandagliare sul filo del contrasto tra lingua scritta e lingua parlata, tra cultura viva e cultura morta, dalla *Mandragola,* alla *Venexiana,* dagli *Straccioni* alla *Calandria* e alla stessa *Sofonisba* del Trissino; e non si è mai messo sulla bilancia il peso del Della Porta, il peso di quel Ruzzante che durerà sino al Goldoni. Per la narrativa, il Bandello è una miniera; e la sua fortuna europea è la prova ed è la riprova che fuori d'Italia si è sempre cercato roba un po' piú sostanziosa. E il Cellini?

Fate parlare gli uomini, fate smuovere le idee: dal Machiavelli al Guicciardini, da Leonardo all'Aretino, dal Campanella a Giordano Bruno, non è un umanesimo viziatamente formale che vien fuori, ridotto e corrotto ad una olimpicità estetica ed estetizzante; viene avanti, sotto alla loro scrittura, un amaro amore dell'uomo e della realtà che denuncia apertamente di non volersi risolvere in una estraneità dalla vita e in una illusione di bellezza marmorea.

La crisi secentesca, benchè appaia tutta quanta letteraria, e cosí sia da noi figurata, tradisce invece il fallimento della letteratura. Tutto era risolto in gioco, ma a giocare erano rimasti in pochi, non vi pare? Per fortuna, parla la pittura, parla la musica, parla la scienza; e il mito della parola viene stritolato nonostante o appunto in forza dei troppi barocchismi. Certo, oltre che per la storia della cultura, dice molte cose, troppe cose sul nostro costume il fatto che noi italiani diventammo allora gli inventori della Controriforma, dopo avere quasi saltata a pié pari la Riforma, — e qui il discorso un giorno bisognerà pur farlo.

Il Settecento è tutto armato di idee, di « nuova scienza »; e nelle pieghe della stessa parola di Leopardi si nasconde forse piú scientismo, e sensismo, di quell'umanesimo che pure vi gronda troppo e dappertutto. Ma al di là del capitolo che gli ha dedicato il De Sanctis, è un secolo inesplorato (tranne nei riguardi del Vico); il nostro conformismo in fondo lo ha sempre trascurato, dato che è un secolo impoetico, malgrado l'Arcadia.

Per l'Ottocento, l'ho già detto, occorrerebbe un lungo discorso.

Nel fondo delle idee, è abbastanza conosciuto. Ma la sua idea di letteratura popolare e nazionale, dal Foscolo al Berchet, dal Cattaneo al Manzoni, è andata corrompendosi sino al nazionalismo carducciano e d'annunziano, e, perché no, sino a Papini e a quel *Lemmonio* di Soffici, che Gobetti definiva « l'Iliade del fascismo » (e a pròposito, come sono attuali le lettere di Gobetti e di Prezzolini del '22!). Letterariamente, è un secolo spezzato in due: il Manzoni compie il grande ritorno alla poesia cristiana, alle fonti popolari e municipali, si dichiara antiumanista e detesta le mitologie, capovolge da gran signore la tradizione letteraria italiana. Ma, dopo l'altra metà del « secoletto », rispunta fuori la mala pianta di un classicismo oleografico e si finisce nella grande — nella piccola — baldoria di D'Annunzio.

* * *

Il resto, è storia dei nostri giorni. Di quella di ieri, rimarrebbe l'esame delle origini e delle fortune o no del nostro romanzo, il Nievo, il Manzoni, il Verga, e mettiamoci anche il Fogazzaro: tutti e tre, o tutti e quattro, diversamente, non hanno niente a che fare con la tradizione corrente. Sono prosatori, proprio secondo una volontà morale di prosa: sono antipoetici, antilirici, insomma. Il naturalismo minore di Nievo e quello maggiore di Verga, è davvero concepito, attuato, vissuto come una obbedienza e direi come una umiltà di fronte alla realtà, non per celebrarla con la credulità dei positivisti francesi, ma per misurarvi degnamente l'uomo, le cose, e magari un Dio nascosto.

Quanto al Manzoni, non si può parlarne in due righe. Chi mi ha seguito fin qui, avrà già riconosciuto qualche sua idea.

Davanti ad uomini di cinema, impegnati piú o meno nelle vicende del neorealismo, dirò soltanto, come congedo e come augurio, che forse è un dovere di tutti, per tutti, darci una mano a realizzare un film sui *Promessi Sposi*, che sia corrispondente in pieno a quella perfetta definizione che egli ha dato per il suo romanzo nella lettera al Marchese di Montgrand: « *un bal pour les pauvres* », un ballo dei poveri.

Voi capite che questa definizione, è una lezione per tutti. Scrivere o girare un film, un italiano autentico dovrebbe sempre lavorare ad ottenere « un ballo dei poveri ». Cioè un'opera fuori mito, senza retorica. Non un'opera sufficiente, che si esaurisca in sé e per sé. Non un'opera chiusa, ambigua, indifferente. Non un'opera che chieda il suo sigillo solo alla parola sull'oblio delle idee. Insomma, un'opera (si ricordi cosa intendevo dire) contaminata.

* * *

Il neorealismo, è la nostra contaminazione contemporanea? Vorrei che almeno fosse il nostro antiaccademismo: la nostra accettazione — alla pari — della realtà e della verità, della vita e della poesia. Neanche a farlo apposta, è venuto fuori dal travaglio, e già dalle avvisaglie, della guerra e del dopoguerra, cioè dopo una prova di sangue (e del sangue) dell'uomo.

Non chiedetemi nomi, giudizi, preferenze. In blocco, accetto il fenomeno — e non può sfuggire a nessuno che è qualcosa di piú di una tendenza cinematografica, letteraria, artistica: è una protesta morale, sociale, politica; qualche volta è arrivato a valere come un messaggio religioso.

Cerchiamo che il suo naturale socialismo non diventi, o non rimanga, una propaganda comunista; adoperiamoci perchè il suo genuino evangelismo non resti appena un « volemose bene » infingardo e cosí poco ansioso. Dal « ballo dei poveri », non precipitiamo al poveraccismo, — e dall'avventura neorealistica non sprofondiamo nell'accademia neorealistica e già nei suoi bizantinismi.

Ma non temiate, non vado oltre i miei limiti. Conosco il cinema da vicino, e non mi perdo in pettegolezzi. Del resto, se ho voluto un po' cercare per ognuno di noi le antiche radici, e ragioni, di una poetica della realtà nel corpo secolare della nostra cultura, è chiaro che mi considero anch'io impegnato sugli stessi valori: ed è per me, piú che per voi, che ho messo le mani avanti sui pericoli di questa stagione neorealistica.

Ad ogni modo, meglio i nostri pericoli di oggi, che l'ostinazione nei vizi di ieri. Meglio la « seconda strada », che la « prima ».

Giancarlo Vigorelli

La danza per gli attori

E' un fatto ben noto che il movimento è una componente essenziale della vivace arte della recitazione, ond'è che gli attori cominciano a frequentare gli studi di danza. Ma anche ammesso ciò, è proprio necessario imparare la piroetta, il salto o l'arabesco?

Per alcuni, può essere fonte di ottimo svago e per altri una opportuna forma di esercizio e, naturalmente, è assolutamente necessario per chi danza: ma un attore non ha bisogno di giungere a tanto. Al contrario, un attore deve imparare in un modo completamente diverso gli aspetti piú seri dell'arte del movimento:

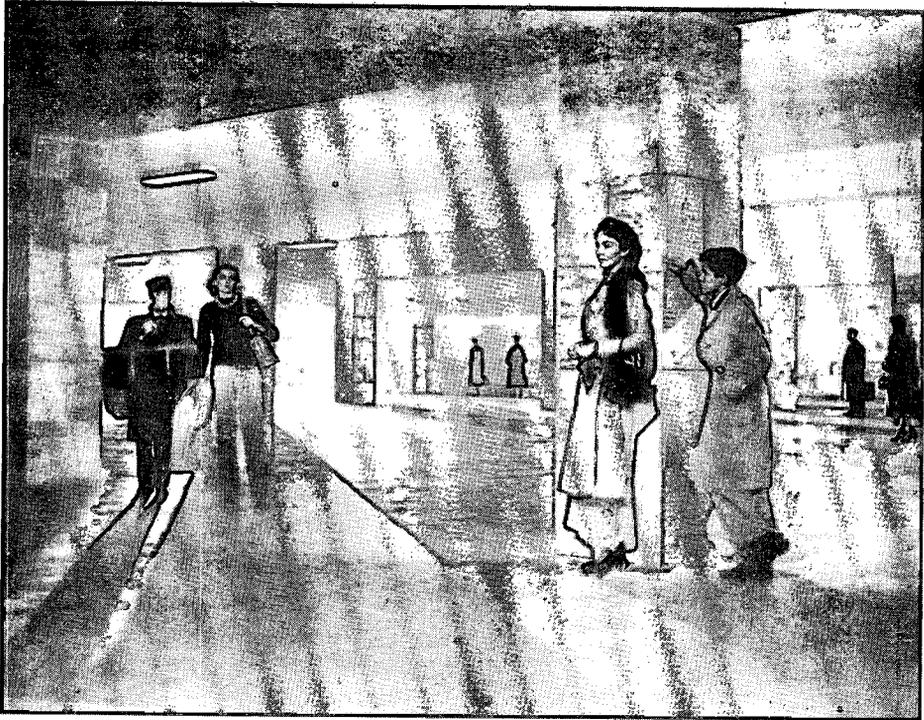
1) Atteggiamento e movenze del corpo, posizione e modo di esprimere il tipo da interpretare;

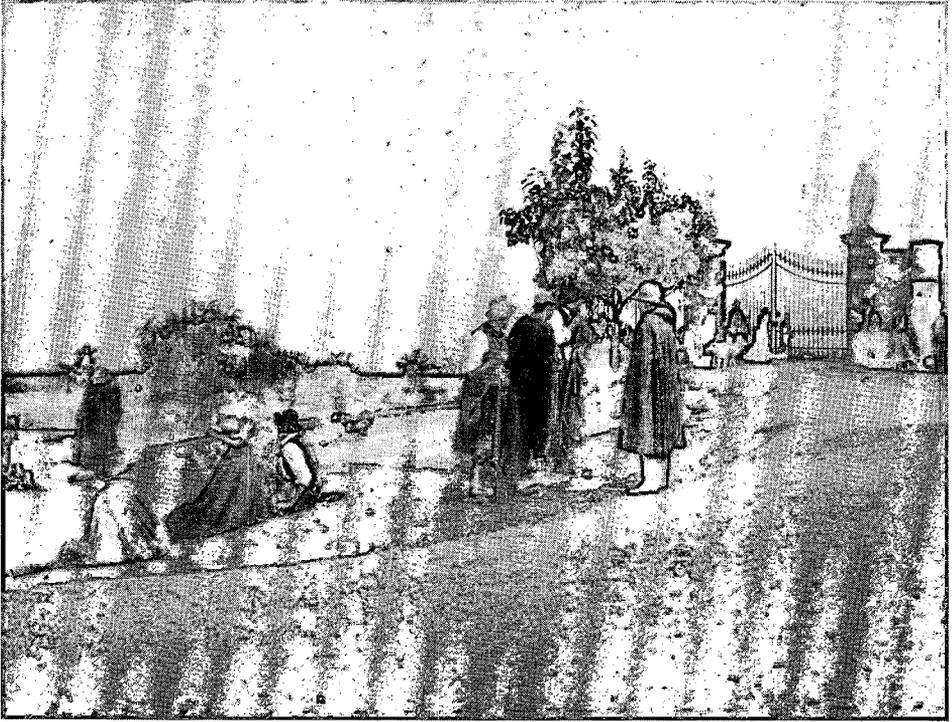
2) Movimenti del corpo per contribuire a dare maggior risalto alle linee del lavoro interpretato, modo di muoversi sulla scena allo scopo di dare rilievo ed emotività alla recitazione;

3) Reazioni agli stimoli provenienti dagli altri attori e da situazioni specifiche, per interpretare sino in fondo il tema della rappresentazione.

Forse, in tempi di minori esigenze era sufficiente essere aggraziati, snelli, saper posare e coordinare i propri movimenti; ma oggi, il movimento deve essere drammatico, eloquentemente espressivo, se un attore vuole essere considerato un vero artista nel difficile compito di creare i sentimenti e le emozioni di un personaggio, preoccupandosi nello stesso tempo di contribuire ad integrare ed esprimere il senso generale del lavoro scenico.

Teoricamente, l'importanza del movimento per la recitazione non è una scoperta nuova. Chiunque dovrebbe rendersi conto del fatto che le sole parole non possono essere sufficienti per esprimere tutto, per farsi comprendere pienamente: esse devono essere completate dall'espressivo linguaggio del movimento.

Jean-Louis Barrault esprime questo concetto assai bene nel suo articolo apparso su *Theatre Arts* dell'ottobre 1949: « La plastica dello schema drammatico degli interpreti non rappresenta un duplicato dello schema drammatico espresso dalle parole: ma ne è un completamento ». Prendete per esempio le parole: « Ti amo ». In se stesse, non lasciano intendere alcuna sfumatura di significato. Ma considerate come

G. R. ALDO: *Stazione Termini* (1952) di Vittorio De Sica

G. R. ALDO: *Stazione Termini* (1952) di Vittorio De Sica

G. R. ALDO: *Senso* (1953) di Luchino Visconti

G. R. ALDO: *Senso* (1953) di Luchino Visconti

il loro significato cambia quando queste parole siano pronunciate con le labbra strette e col corpo rigido o con le labbra languide, a voce bassa e col corpo abbandonato; e quale gamma di sfumature vi sia fra questi due estremi. Gli stessi versi possono essere recitati con accenti di disperazione, di cinismo, di realismo impressionante, ecc.; e il loro effetto dipenderà non, come si crede spesso, dal fatto che l'attore provi le stesse emozioni, ma dal fatto che egli sappia come esprimerle. Eppure, malgrado la sua grande importanza, il fatto che lo studio del movimento sia stato sinora tanto evitato, farebbe pensare che vi sia in esso qualcosa di estremamente astruso o complicato, mentre al contrario è relativamente semplice ed immediato.

Dapprima si prende cura del lato fisico: vengono esercitati il capo, il viso, il collo, le braccia e le mani, il torso e le gambe. Tutta l'ampiezza di questi movimenti varia da una persona all'altra e può essere incrementata con esercizio razionale e diligente. Una gamma ampia e variata di possibilità di movimento dovrebbe costituire il bagaglio di qualsiasi attore. Viene a mente il caso famoso di una giovane attrice, che, avendo sofferto una paralisi facciale, ne guarí completamente grazie agli esercizi prescritti dal medico, che le diedero un controllo cosí eccezionale dei suoi muscoli facciali che essa divenne famosa per l'ampia varietà di espressioni che era capace di assumere. Lo studio del movimento non solo crea un corpo elastico ma serve a rendere piú pronta la rispondenza del corpo: un corpo sensibile e vivace è quello che risponde facilmente e prontamente agli impulsi nervosi, che ubbidisce rapidamente a quello che ordina il cervello.

E passiamo alla seconda fase, quella intellettuale: comprendere il movimento. Si tratta di analizzare le emozioni ed individuare i movimenti che esprimono queste emozioni.

Scala delle emozioni	*Tipo di responso muscolare*
estasi	sollevamento, vibrazione; espansione
disperazione	recessione, ripiegamento

Se riempite accuratamente gli spazi fra i piuoli della scala delle emozioni, dall'estasi alla disperazione, vi renderete conto quanto ampia possa essere la lista, ricorrendo a tutte le sfumature piú sottili. Ed altrettanto ampia sarà la lista dei movimenti che possono esprimere queste emozioni, fra i due estremi della espansione e della recessione,

i primi ricchi di forte e controllata energia, gli ultimi deboli e privi di vita, senza alcuna parvenza di energia.

Per chiarezza e necessità di studio analitico, ho usato una schematizzazione semplice, che può tuttavia servire a dimostrare le differenze fondamentali nel responso muscolare.

Dinamica del movimento	*Quantità di energia liberata*	*Emozione espressa.*
Movimenti sostenuti	lieve, scorrevole, controllata	fiducia, sicurezza, forza, tranquillità, ecc.
Movimenti sospesi	controllata e poi rilasciata	sorpresa, meraviglia, interrogazione
Movimenti oscillanti	flusso agile di energia, emissione e ripresa regolari	felicità, spensieratezza, buon umore, ecc.
Movimenti a percussione	scuotimento, sprigionarsi improvviso di energia	eccitamento nervoso, rabbia, emozione
Movimenti esplosivi	esplosione improvvisa di energia compressa, mancanza di qualsiasi controllo	forti emozioni di ira, terrore, dolore o ferita improvvisa

Passando alla seconda fase, quella di intendere la relazione fra le emozioni ed i corrispondenti movimenti del corpo, dobbiamo analizzare gli elementi del ritmo. Anche qui abbiamo due poli opposti e tutti i gradi intermedi, dal tempo veloce a quello lento, dall'impulso forte a quello debole, dal passo eguale a quello irregolare.

Devono essere esaminati molti fattori diversi: ritmo della respirazione, ritmo delle parole, profilo dell'intera scena, ritmo del movimento del corpo e del movimento lungo la scena. Prendete per esempio l'interpretazione di una donna nervosa: il suo respiro deve essere veloce ed irregolare; le sue parole verranno fuori in fretta con suono irregolare; i suoi muscoli vocali saranno tesi, sicché il timbro della voce sarà acuto e aspro; i movimenti del suo corpo saranno brevi e a sussulti; i suoi spostamenti lungo la scena rapidi e irregolari. Abbiamo qui isolato, per illustrare un esercizio, il solo elemento del nervosismo puro e semplice.

Ma non soltanto bisogna por mente al ritmo di ogni singolo personaggio: l'attore deve essere conscio e partecipe del ritmo dell'intera rappresentazione e del modo in cui la sua interpretazione si inserisce nella struttura complessiva di quella, di modo che ciascuna scena, per

quanto piccola possa essere, contribuisca al suo ritmo di sottofondo, In alcune commedie, per esempio, è assolutamente necessario che ciascuno degli attori senta la misura del crescendo graduale, nella tensione e nel nervosismo dello sviluppo generale del lavoro. Il particolare problema architettonico varia con ciascuna commedia, ma in ogni caso deve essere studiato attentamente da ciascuno degli attori, i quali devono accuratamente evitare il comune errore di concentrarsi troppo esclusivamente sulla propria parte.

A questo punto l'attore presumibilmente è padrone di quanto si è detto a proposito della prima e della seconda fase: egli sa ora muoversi facilmente, completamente e bene e comprende quali sono i movimenti che esprimono meglio il significato delle varie tesi. La comprensione delle ragioni per cui egli si è servito di una particolare tipo di movimento fa sí che la proiezione della sua personalità sia ancora piú efficace.

L'attore è ormai pronto per affrontare certi elementi e certe tecniche che deve perfezionare per acquistare un vero senso creativo nell'arte della recitazione, un'arte troppo spesso considerata semplicemente interpretativa o imitativa. Il primo passo per sviluppare un movimento creativo è una ideazione accurata e meticolosa. Sperimentando diverse combinazioni della dinamica dei movimenti si raggiunge la giusta fusione di elementi per il particolare significato che si vuole attribuire. La sensibilità al ritmo è stata già sviluppata, per cui il ritmo giusto per i sentimenti espressi dalle parole verrà naturalmente. Una percezione istintiva che deve essere coscienziosamente coltivata contribuirà a determinare il giusto ritmo corrispondente nella respirazione, nei movimenti del corpo e nei movimenti nello spazio.

Una volta che sia stato fissato questo vasto schema, si può passare ai *dettagli* piú importanti. *Contrasti* nell'interno del personaggio sul modo in cui è data l'impostazione alla recitazione: nella voce, nel corpo, nel ritmo, nella dinamica dei movimenti, nel modo di muoversi per il palcoscenico. Contrasti anche fra diversi movimenti che abbiano lo stesso significato. *Ripetizione* dei movimenti per dare loro un'enfasi particolare. Questa ripetizione studiata fissa chiaramente il tipo del personaggio o la qualità dell'espressione. E' anche un sistema per suscitare ilarità. *Esagerazione* per una piú vasta comunicativa della situazione o dell'azione. *Variazioni nel tempo,* consistenti talvolta nell'accelerare l'azione per intensità, nel rallentarla per contrasto, o nel compiere una graduale transizione per far sí che il pubblico abbia una piú sottile percezione del cambiamento. Se il tempo non viene variato, la scena diviene monotona e vi è minore forza di concentrazione. *Studio dei conflitti* non usando, ai fini di speciali effetti, la logica dinamica dei movimenti, ma ricorrendo deliberatamente ad un'altra dinamica, diversa da quella che dovrebbe adoperarsi.

Queste tecniche costituiscono gli *elementi artistici* della recitazione. E tali elementi, congiunti a caratteristiche vocali ben impostate, a giusti atteggiamenti del corpo e del portamento in relazione al personaggio, a una appropriata dinamica dei movimenti e a corrispondenti ritmi di sensibilità, possono definirsi *interpretazione creativa*: il che significa, in altre parole, creazione della migliore caratterizzazione della parte, corretta espressione delle emozioni e degli umori della scena, contributo alla fondamentale unità della rappresentazione.

Naturalmente, prima che l'attore possa raggiungere il livello artistico dell'azione creativa, deve avere la possibilità di ottenere una effettiva esperienza di recitazione; tuttavia senza una comprensione basilare del *linguaggio del movimento* tutte le esperienze di questo mondo non potranno fare di lui un attore. Al tempo d'oggi, in cui purtroppo il lavoro di recitazione è raro e gli ingaggi sono distanti fra loro, una delle vie piú brevi ed efficaci per raggiungere la maturità artistica è uno studio accurato, sotto una guida oculata, dell'intricato sistema dei movimenti e del loro significato. Ritengo che l'attore che intraprenda un tale studio sarà egli stesso sorpreso della rapidità dei suoi progressi.

Questo studio mirante a comprendere il linguaggio del movimento è assai importante per qualsiasi tipo di recitazione ma costituisce addirittura l'essenza della *recitazione poetica.*

Quello che sia la recitazione poetica si può meglio intendere passando brevemente in rassegna i progressi della recitazione.

Il principio del XX secolo vide l'inizio della rivolta contro il sempre piú debole stile romantico della recitazione (e, nello stesso tempo, contro il teatro romantico nel suo complesso) il che aprí rapidamente la strada al trionfo di un piú vigoroso naturalismo sotto la diretta ispirazione di Stanislavski. Ma l'arte è sempre in evoluzione; quando si adagia troppo a lungo, diviene sterile, accademica e decadente nel vero significato della parola. Il naturalismo era una forte forza creativa all'inizio di quest'epoca, ma ha fatto ormai il suo tempo e ci troviamo al momento di doverci rivolgere a un teatro dotato di maggiore immaginazione. Tutti i sintomi sembrano voler oggi indicare che il prossimo periodo sarà poetico ed espressionistico.

In tesi generale, la quantità di carattere poetico nella recitazione è proporzionata al suo grado di astrazione da un puro naturalismo. Ciò non vuol dire, tuttavia, che ogni recitazione debba essere il piú lontano possibile dal naturalismo o che il grado in cui essa ne è lontana ne debba misurare il pregio. Per comprendere pienamente queste affermazioni occorre compiere un'analisi dei vari tipi di movimento comunemente usati nella recitazione. Ecco una breve sintesi: *Movimenti realistici,* ossia movimenti naturali, che imitano l'azione quale essa avverrebbe nella vita reale (esempio: cogliere un fiore, odorarlo, sorridere e allontanarsi). *Pantomima,* esagerazione dell'azione (è il primo

grado di astrazione dal realismo) allo scopo di suscitare nel pubblico una piú enfatica comprensione (cogliere il fiore con un ampio gesto del braccio, odorarlo profondamente, sorridere ampiamente ed allontanarsi). *Mimo,* esagerazione portata ad un grado ancora maggiore (non vi è fiore, ma viene colto con grande cura, odorato, ed apprezzato con gran dovizia di particolari). *Movimento creativo,* un grado ancora maggiore di astrazione dai movimenti realistici; l'emotività della situazione è espressa nell'azione (il sentimento della felicità e della gioia viene dato da un libero movimento delle braccia, dal sollevamento del capo e dall'espressione radiosa del volto: non vi è alcun fiore, ma l'azione fa intendere come se vi fosse un intero giardino). *Danza,* rappresenta l'astrazione piú completa dall'azione realistica originale (un braccio si muove, la testa si alza e un roteare del corpo può dare la giusta espressione del sentimento o della emozione prodotta).

La pantomima è il tipo di movimento che si rintraccia nel vecchio film muto o nell'opera lirica: è il tipo romantico di recitazione. Poscia, dopo la frattura con questo stile, si sviluppò il sistema opposto della naturalezza, ossia del movimento realistico e la maggior parte degli attori principianti ancor oggi cerca di raggiungere questo realismo, che costituisce comunque uno stadio attraverso il quale passare prima di poter raggiungere l'interpretazione creativa. Ma il vero grado di abilità di un artista si può vedere realmente dall'entità di qualità poetica, o di astrazione dal realismo, che egli sa infondere alla recitazione entro i limiti della parte assegnatagli e dall'ammontare di movimento creativo che egli sa usare per attribuire completezza e profondità alla sua caratterizzazione.

Questo problema di vedere quanta qualità poetica o quanto naturalismo deve essere attribuito alla recitazione, deve essere risolto in base al carattere dell'opera da interpretare, al suo stile e al suo significato, allo stile ed alle esigenze personali del regista nonché a una onesta valutazione delle possibilità dell'attore al fine di evitare che egli cerchi di fare piú di quello che può.

La tendenza del teatro drammatico, e quindi della recitazione, sembra tuttavia — come si è detto sopra — essere quella di un maggiore espressionismo. Un elemento importante nel dramma espressionista, come in tutte le forme di arte moderna, è costituito dalle scoperte fatte dalla psicologia moderna. In virtú di tali scoperte, il teatro drammatico riesce oggi ad avere una penetrazione nell'animo e nelle emozioni dei due protagonisti che è molto maggiore e piú valida di prima e che nello stesso tempo ha maggiore possibilità di esprimerli. La proiezione di questi stadi mentali ed emotivi in forma tangibile costituisce l'essenza dell'espressionismo.

Fra i vari metodi attraverso i quali questa proiezione può effettuarsi, uno dei piú importanti e dei piú trascurati è il movimento creativo.

Il movimento creativo mette l'attore in condizione di esprimere talune sottili differenziazioni di interpretazione che non possono essere espresse in alcun altro modo, differenziazioni che però sono indispensabili nelle piú alte forme di espressionismo.

In tutti i tipi di teatro però il movimento creativo rende possibile una piú completa comprensione delle idee e dei sentimenti contenuti nel lavoro, e specialmente di quelli piú sottili. Il pubblico, a sua volta, viene posto nella piú favorevole condizione di raggiungere una partecipazione emotiva, mentale e sensitiva. Ed infine, quanto maggiore sarà il grado di valore poetico dato alla recitazione, tanto piú compiutamente il pubblico sarà messo in grado di raggiungere quel fine elusivo e distaccato che è comune a tutte le arti comunicative, ossia un vero responso estetico.

Minsa Craig

Variazioni e commenti

La cultura cinematografica in Gran Bretagna

In Gran Bretagna, la cultura cinematografica ha raggiunto un tale livello di diffusione da imporsi all'attenzione di quanti, nel mondo intero, s'interessano allo studio del cinema. Colpisce sopratutto l'organizzazione cui si appoggia tale diffusione, che fa capo principalmente al « British Film Institute ».

E' questa un'istituzione statale, alle dipendenze del « Lord Cancelliere », diretta da Denis Forman, che gode di un'ampia autonomia d'azione. Sembra che lo stato si limiti a pagare; situazione di privilegio che non ha mancato di dare i suoi frutti.

L'Istituto si divide in quattro sezioni:

1) National Film Library
2) Information and Library Department
3) Publications Department
4) Lecturer Department.

La « National Film Library » è la cineteca che, in modernissime installazioni, conserva migliaia di films, tra cui tutte le opere piú significative della storia del cinema. Essa è diretta da Ernest Lindgren.

L'« Information and Library Department » costituisce la piú ricca biblioteca cinematografica del mondo, dotata di 6000 volumi e 2000 opuscoli. Il criterio di raccolta delle pubblicazioni è molto largo e comprende anche opere che col cinema hanno solo attinenza marginale. Per esempio, nella sezione « Fiction », accanto alle sceneggiature vere e proprie, si trovano i libri da cui furono tratti films di qualche importanza, dal « Mulino del Po » a « Cruel Sea », oltre alle opere letterarie dei cineasti, come « Adams » di René Clair. La biblioteca, cui lavorano 4 persone sotto la direzione di Beatrice Trainor, cura anche la compilazione d'uno schedario di films e documentari, contenenti per ogni opera il « credit », il « cast » ,un breve sunto della trama e la bibliografia essenziale. Finora sono state raccolte 50.000 schede. La biblioteca è aperta al pubblico, però solo gli iscritti hanno diritto al prestito esterno. I lettori sono molti; le sezioni piú frequentate sono quelle di « fiction » e di tecnica.

Il « Publications Department » cura la pubblicazione di « Sight and Sound », una delle piú autorevoli riviste cinematografiche, ben nota agli studiosi di tutto il mondo, oltre ai bollettini settimanali e mensili per lo piú dedicati all'analisi di films. E' possibile abbonarsi al bollettino settimanale per 24 scellini all'anno.

Il « Lecturer Department » indice corsi di lezioni e conferenze su argomenti cinematografici, in connessione coi cicli di proiezione della Cineteca.

E' questo l'aspetto piú interessante e originale dell'esperienza del « British Film Institute », quello che maggiormente contribuisce ad un'opera intensiva ed estensiva di diffusione della cultura cinematografica. L'Istituto svolge infatti un'attività divulgativa, su basi associative, che ricorda molto da vicino quella dei circoli del cinema. In un certo senso, l'Istituto è esso stesso un colossale ed esemplare circolo del cinema. Le sue proiezioni e conferenze sono infatti riservate agli iscritti. Per altro, tutti possono iscriversi, pagando un abbonamento di 5 scellini all'anno (circa 450 lire), piú un modico ingresso ad ogni proiezione.

Nell'ottobre 1952, l'Istituto aveva 1000 iscritti; nell'ottobre 1953, gli iscritti erano saliti a ben 25.000. Queste cifre non hanno bisogno di commento ed illustrano meglio di ogni altra considerazione l'utilità e l'importanza del lavoro compiuto. Dei 25.000 iscritti, circa il 40 % è composto di impiegati, fatto anche questo molto sintomatico e incoraggiante.

Per le sue proiezioni, l'Istituto dipone di una sala propria, di 400 posti, il « National Film Theater », moderna e razionale costruzione che sorge accanto al Festival Hall, sulla riva sinistra del Tamigi. Questa sala funziona tutti i giorni della settimana (tranne la domenica), secondo cicli organici di proiezioni. Tutti gli spettacoli vengono ripetuti due volte, alle ore 18,30 e alle 20,30. Attualmente è in corso il ciclo « Great Stars » che comprende films e selezioni di films interpretati da alcuni dei maggiori attori della storia del cinema. Per esempio, il programma dedicato a Greta Garbo comprende un'ampia selezione di *Anna Karenina* oltre a brani di altri films in cui è riscontrabile (o quanto meno presumibile) l'influsso della Garbo su altri attori (come su l'Arletty di *Les enfants du Paradis*). Sintetiche didascalie critiche commentano i programmi che sono anche illustrati da appositi opuscoli messi in vendita in sala al prezzo di sei « pence » (meno di 50 lire). Seguiranno altri cicli, dedicati ad alcuni dei maggiori registi, come De Sica e Clair, oltre ad un ciclo sull'« American comedy ». Questi cicli occupano le proiezioni dei giorni di lunedí, martedí, mercoledí. I giorni di giovedí e venerdí sono invece dedicati ai classici della storia del cinema, presentati in ordine cronologico. Il sabato è riservato ai films d'avanguardia. E' questa la sezione che riscuote il minore in-

teresse e il minor consenso del pubblico e perciò è anche l'unica che, con opportunissima iniziativa, sia aperta a tutti, anche ai non iscritti.

La massa dei 25.000 spettatori non frequenta, ovviamente, tutte le proiezioni, ma tende a suddividersi nelle varie sezioni, secondo i rispettivi gusti e interessi personali. Per esempio, è stato notato che le signore frequentano sopratutto il ciclo dedicato ai grandi attori.

In genere, l'interesse della maggior parte degli spettatori sembra centrato su questioni sopratutto contenutistiche (secondo la tradizione critica inglese). I problemi del linguaggio non trovano ancora una conveniente comprensione. Gli sforzi dei dirigenti e il programma dell'Istituto tendono appunto a superare cautamente questa situazione.

Molto interessante è anche l'organizzazione dei circoli del cinema che ha raggiunto anch'essa un grande sviluppo. Vi sono oggi in Gran Bretagna ben 1000 circoli del cinema, di cui 700 privati (per lo piú attivi nell'ambito di scuole e collegi) e 300 pubblici. Di quest'ultimi, due terzi proiettano solo in 16 mm. Dei 300 circoli pubblici, 250 aderiscono alla Federazione britannica dei circoli del cinema e 50 alla Federazione scozzese. Tra le due federazioni (che rispondono a una tradizionale suddivisione) intercorrono rapporti di stretta collaborazione, coordinati da un apposito comitato di collegamento. Entrambe le federazioni non aderiscono alla « Fédération internationale des ciné-clubs » alla cui fondazione avevano tuttavia partecipato sei anni or sono.

Il numero dei soci di ogni circolo oscilla fra un minimo di 100 e un massimo di 2000, con una media di circa 200. Ogni circolo paga alla federazione una quota sociale annua proporzionale al numero dei soci, oltre ad un sopraprezzo del 10 % per ogni films che riceve dalla Federazione stessa. Le Federazioni si riforniscono di films presso il « British Film Institute », presso il quale hanno istituito una « Central Booking Agency », cioè un ufficio di distribuzione.

Il British Film Institute collabora strettamente con le federazioni, concedendo ad esse larghi aiuti che vanno dal rifornimento films alla stampa di opuscoli culturali, cataloghi, manuali. Esso diffonde, per esempio, fra i circoli del cinema dei bollettini contenenti informazioni sulla propria attività di proiezione, segnalazioni sugli spettacoli delle normali sale, estratti della legislazione cinematografica, ecc.

La vita dei circoli del cinema di Gran Bretagna non è facile. Essi si trovano infatti alle prese con dei costi di gestione molto alti, assai superiori a quelli nostrani. Per esempio, il noleggio medio d'una sala da proiezione si aggira sulle 15 sterline per spettacolo, pari a circa 25.000 lire; il noleggio medio d'un film è addirittura di 22 sterline, pari a 37.000 lire. Cosicché il preventivo medio d'un ciclo di otto proiezioni raggiunge la cifra inquietante di 390 sterline, pari a 650.000 lire! Queste cifre sono ridotte a meno di un terzo per le proiezioni in 16 mm. Il fatto che, nonostante questi costi, il movimento dei circoli del cinema

abbia raggiunto in Gran Bretagna le proporzioni suddette costituisce un'altra valida prova dello straordinario livello cui la cultura cinematografica è arrivata in quel paese.

Alla base di questa situazione è l'esperienza del « British Film Institute ». E' un fenomeno degno di attenta considerazione, specialmente da parte di quei paesi, come purtroppo il nostro, in cui il livello medio della cultura cinematografica è ancora troppo basso rispetto alle esigenze d'un moderno stato civile.

Di fronte all'esempio britannico, viene da chiedersi ancora una volta fino a quando potranno durare certe insensibilità, fino a quando il nostro paese dovrà restare un'area depressa della cultura cinematografica. Il giorno — speriamo non lontano — in cui ci si deciderà anche da noi a fare qualcosa su larga scala, sarà bene studiare prima attentamente l'esperienza del « British Film Institute ».

Franco Venturini

I libri

H. AGEL, J.-P. BARROT, A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE, D. MARION, J. QUEVAL, J.-L. TALLENAV - *Sept ans de cinéma françàis* - Les Editions du Cerf (coll. « 7e Art. ») Paris, 1953, pp. 151.

La prefazione a questo « Sept ans de cinéma français » che, attraverso gli scritti di vari critici e studiosi, illustra gli aspetti fondamentali del film francese di questo dopoguerra, è scritta da J.-L. Tallenay e parte dal concetto meramente pratico dell'utilità della costituzione delle cineteche a salvaguardare il patrimonio artistico cinematografico. Alla salvezza di questo patrimonio contribuirà, non poco, l'opera dello studioso e del critico. Specialmente se costui (sono sempre parole della prefazione) si metterà dal punto di vista dello spettatore, attuerà cioè la tanto auspicata collaborazione col pubblico. Impresa quanto mai difficile, bisogna dirlo, ma — al tempo stesso — l'intenzione è buona, e si deve riconoscere che, nella stesura dei testi, si nota da parte degli autori questo sforzo costante di « volgarizzare », per cosí dire, la propria « interpretazione ». Ed è probabilmente per questo che sono stati scelti i film dalla liberazione in poi: essendo essi, innanzitutto, assai piú vivi che non gli altri — forse maggiormente interessanti — nella memoria del pubblico. Senza contare, d'altro canto, che molti film cominciati nel 1943-44 (e quindi appartenenti al periodo precedente) non furono terminati che dopo la liberazione; oppure la loro « première » pubblica si verificò allora; o, infine, usciti prima senza molto successo, furono « ripresi » perché, dal punto di vista « produzione » e « distribuzione » questo successo ci fosse.

« ... les limites que nous nous sommes fixés ne sont pas strictes et nous ne nous sommes pas interdits de remonter un peu plus haut on de citer des films plus récents quando le besoin s'en faisait sentir. Notre but n'a pas été de défendre une thèse mais de proposer des points de repère et des lignes de force pour classer les oeuvres, de dégager des constantes et de discerner les courants nouveaux ».

Jacques Doniol-Valcroze apre il volume discutendo sull'« avanguardia », cioè sulla « nuova » avanguardia: il processo di sviluppo dei film recenti visto alla luce, e sotto l'influsso diretto, della produzione avanguardistica francese del decennio 1920-1930 (« ... en France, aujourd'hui, l'avant-garde ce n'est pas quelques essais simili-surréalistes ... mais *Le journal d'un curé de campagne*).

Assai giusta appare la suddivisione, da parte dell'autore, tra una forma « esteriore » d'avanguardia (con accenni ad alcune risultanze del cosiddetto « teatro cinematografico »), ed una forma « interiore » di essa, ch'è quella che — in definitiva — appare la piú concreta e degna di attenzione.

Le esemplificazioni, a proposito di questa prima forma, sono assai numerose: vanno dai documentari di Alain-Resnais su *Van Gogh* a *Les charmes de l'existence* di Grémillon e Pierre Kast. Dello stesso Kast ecco poi *Les femmes du Louvres, Les Horreurs de la guerre, La guerre en dentelles* (sulle pitture di Callot), *Je sème a tout vent* (sulle illustrazioni di Larousse).

Infine l'autore fa notare come, anche secondo Richter, le immagini di *Paris* 1900 o di *Ce siècle a cinquante ans* di Nicole Vedrès rappresentino un contributo a questa forma « esteriore » dell'avanguardia in quanto non riproducono altre preesistenti forme d'arte e utilizzano la materia bruta fornita dalla realtà.

Ben piú impegnato, è chiaro, appare il secondo aspetto della questione, quello dell'« avanguardia interna ».

E' qui che il lettore può ritrovare molti tra i nomi piú significativi della cinematografia francese del dopoguerra, da Bresson a Becker a Clouzot, al tandem Carné-Prévert, a quello Aurenche-Bost con Autant-Lara, a Delannoy, a Clément: l'attenzione dell'autore, sia pure per sommi capi, si posa sull'attività di questi registi e sceneggiatori, scoprendone un po' la personalità, cercando di ricondurre il significato della loro opera all'assunto propostosi. Piuttosto discutibile, comunque, vuol apparire la finale inclusione tra questi film di *The river* di Jean Renoir. Un breve « post-scriptum » illustra poi alcuni tra i disegni animati piú significativi in questo senso « avanguardistico » (*Jeannot l'intrepide* di Jean Image e, sopratutto, Paul Grimault con la *Bergère et la Ramoneur, Le voleur de paratonnerres* e *Le Petit Soldat*.

Assai aderente, se non altro, allo spirito della recente produzione francese ci appare il saggio « Une tradition de la qualité » di Jean-Pierre Barrot, direttore culturale della « Fédération Française des Cine-Clubs ». E, nonostante la tirannia dello spazio, vorrei qui citare quanto egli scrive riguardo a *Le Silence est d'or* di René Clair: « ... N'est-ce pas plutôt parce qu'avec cette sûreté, cette précision qui le caractérisent, il sentait que cette transposition de L'*Ecole des femmes* dans le décor de *Sous les Toits de Paris* (la formule lui appartient) lui permettrait de

réliser comme une synthèse de son oeuvre passée? ... Le film achevé exhalait des l'abòrd comme un parfum de classicisme: rien d'étonnent à ce que beaucoup l'aient accueilli comme le chef-d'oeuvre de notre premier auteur de films ». « Réalisme noir et réalisme gris » di Denis Marion, professore all'Istituto di alti studi cinematografici, è un acuto esame dell'indirizzo « realistico » del film francese, sulla base di una rigorosa valutazione critica rappresentata dal passaggio dall'« âge d'or » dei film veristi (1930-1940) alla piú recente accezione di realismo. Jean-Louis Tallenay, poi, redattore capo di « Radio-Cinéma-Télévision », ci parla dello stato del film comico, in Francia; e Jean-Pierre Barrot, ancora, dei « Films-Documents » (con l'inclusione, è chiaro, de *La bataille du Rail* di René Clément, de *La Bataille de l'eau lourde,* realizzato da Jean Dreville in Norvegia, e dei film di Nicole Vedrès).

Lo scritto forse, piú interessante ed impegnativo del volume è, comunque, « Le Théâtre Filmé » di André Bazin, redattore capo dei « Cahiers du Cinéma » e critico cinematografico del « Parisien libéré », di « Esprit » e dell'« Observateur ». Con molta oggettività Bazin riconosce che la produzione cinematografica francese, fino al 1940, è stata sostanzialmente incapace di risolvere il problema dei rapporti fra teatro e cinema. (Rapporti che, a mio giudizio, sono di basilare importanza, non soltanto per una questione formale, ma — oltrepassandola — per l'intendimento totale delle piú moderne espressioni cinematografiche: basti ricordare, ad esempio, le esperienze di Chaplin, Olivier e, nonostante molti decadimenti in senso calligrafico, dello stesso Eisenstein).

Esaminando i risultati del teatro cinematografico francese (con qualche lieve eccezione data, ad esempio, da certo Sacha Guitry e da certo Pagnol), Bazin entra in spietata polemica con esso; e per una ragione sostanziale: « ... Dans *Le Cirque* Charlot, pour apprendre l'art du funambule trace sur le sol un trait à la craie et s'entraîne à marcher « en équilibre » dessus. La vanité de l'exercise n'a d'égal que celle du théâtre filmé, l'acteur agite ridiculement le balancier du texte comme s'il était à vingt mètres du sol alors que ses pieds reposent sur la terre ferme. En esthétique, plus sûrement qu'en morale, nécessité fait loi. Parler quand on peut agir, évoquer quand on peut montrer n'est que bavardage. La beauté d'un texte dramatique n'est pas une réalité absolue mais relative aux structures matérielles, sociales et psychologiques du spectacle théâtral ».

Dopo la seconda guerra mondiale, la situazione del teatro cinematografico in Francia è però assai differente: « ... Ces films qui ne sont plus le simple monnapage de l'oeuvre théâtrale mais une nouvelle manière d'être esthétique: un *sur-théâtre* cinématographique ».

Altri scritti (« Intellectualisme et films a idées » di Tallenay, « L'amour de la rhétorique ou l'enfer de l'adaptation » di Henri Agel) seguono in questa rassegna critica degli ultimi sette anni di cinema

francese; chiude il volume un saggio — inchiesta sulla produzione (« Le cinéma français est mortel » di Jean Queval).

In appendice, la lista completa dei film prodotti in Francia dal 1945 al 1951, e — nel corso del testo — numerose illustrazioni.

Tito Guerrini

I film

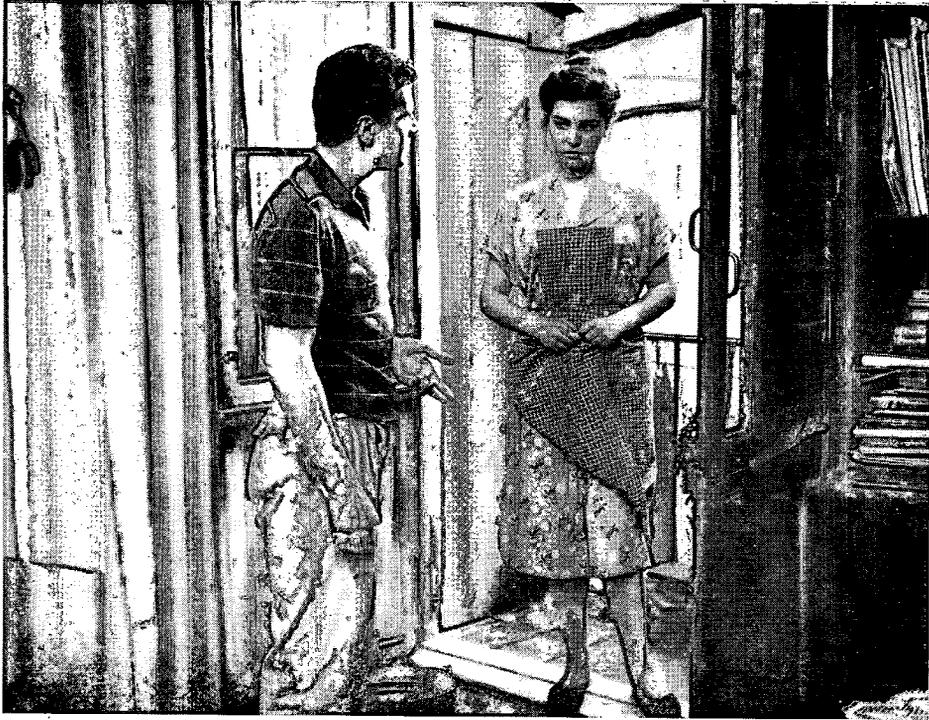
L'amore in città

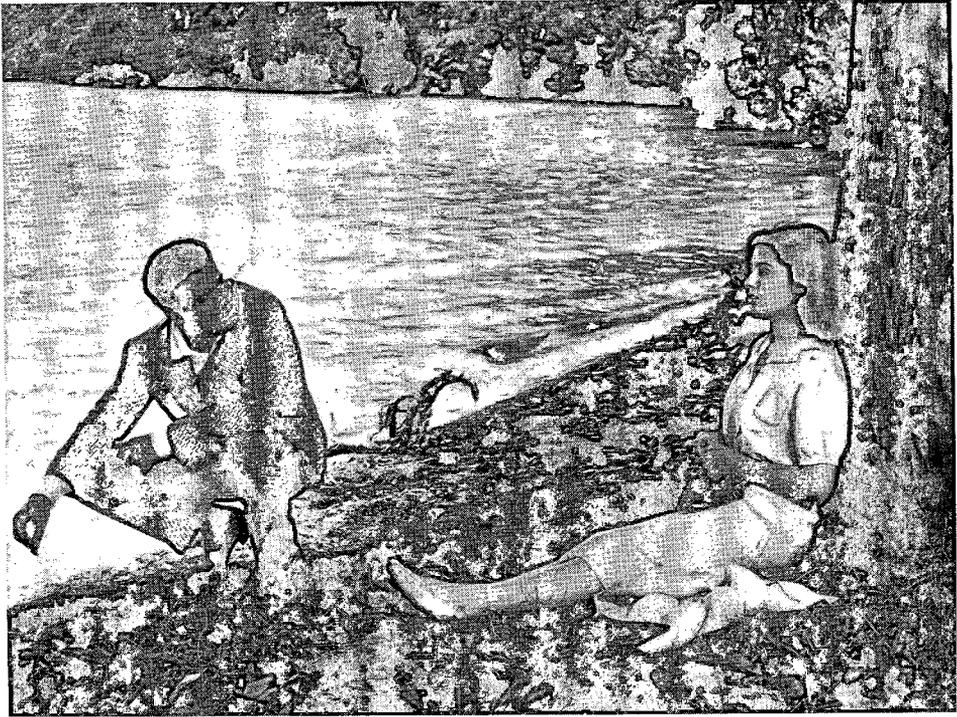
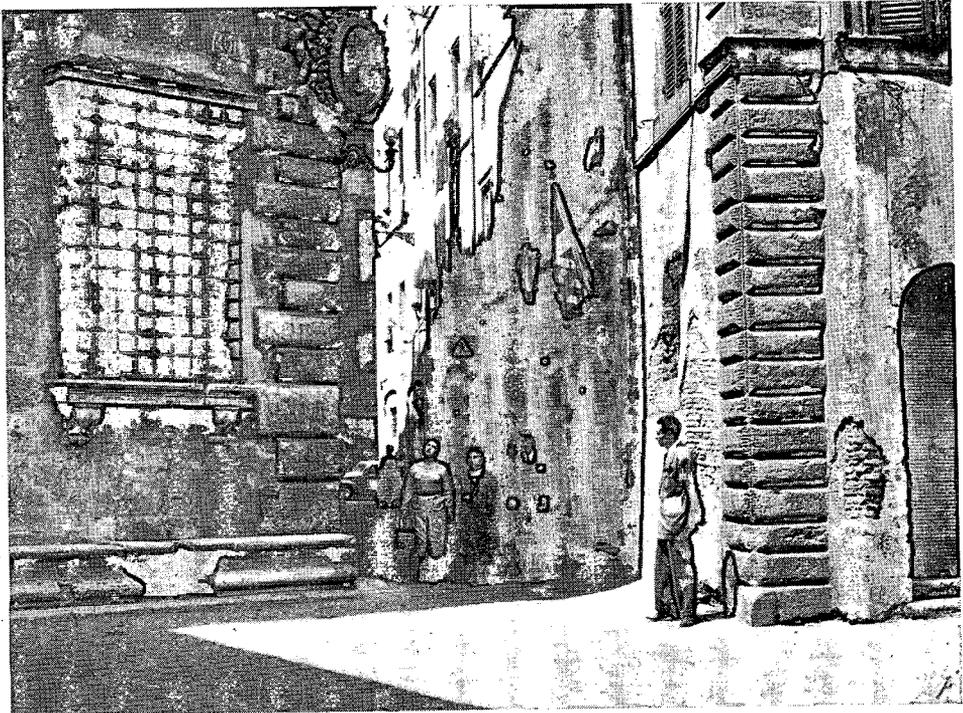
Origine: Italia, 1953 - *Produzione*: Faro Film: n. 1 de « Lo spettatore », rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri - *Sceneggiatura*: Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini - *Regia*: Carlo Lizzani (« L'amore che si paga »), Michelangelo Antonioni (« Tentato suicidio »), Dino Risi (« Paradiso per tre ore »), Federico Fellini (« Un'agenzia matrimoniale »), Francesco Maselli e Cesare Zavattini (« Storia di Caterina »), Alberto Lattuada (« Gl'italiani si voltano ») - *Fotografia*: Gianni Di Venanzo - *Musica*: Mario Nascimbene - *Scenografia*: Gianni Polidori - *Attori*: non professionisti - *Distribuzione*: D. C. N.

Dal risibile equivoco del concetto di arte intesa come riproduzione oggettiva di una realtà che escluda una qualsiasi partecipazione, abbiamo avuto già altra volta occasione di occuparci mettendo in risalto come l'arte sia sempre reinvenzione di una certa realtà secondo gli itinerari ideali del mondo poetico di un autore. Reinvenzione che essendo ad un tempo rappresentazione e giudizio, comporta necessariamente un'autenticità di atteggiamento da parte dell'autore in cui si identifica la sua fedeltà creativa e che contraddice nettamente quel contemplare estetico di crociana memoria sinonimo di disinteresse emotivo. Attuandosi come persona autentica nell'atto creativo l'autore risolve infatti una serie di problemi di scelte che infrangono la finitudine e la limitazione dell'esistenza affermandola come possibilità trascendentale. E tale attuazione non può prescindere, è ovvio, non soltanto da un preciso impegno ma soprattutto da una assoluta coerenza di atteggiamento etico, poichè la coerenza di uno stile è anche sempre espressione di un mondo morale. Dovremmo addirittura concludere quindi che l'arte, proprio in quanto tale, è anche necessariamente inchiesta, inteso tale termine come penetrazione analitica di un mondo secondo una assoluta partecipazione emotiva e come rappresentazione di esso in una sintesi che ne esprima gli elementi essenziali. Inchiesta quindi come partecipazione, come necessità sentimentale di una comunicazione ad altri penetrandone la condizione umana, come disponibilità nel senso piú completo. Viceversa il mancato raggiungimento di una validità artistica non può che coincidere con una condizione di inautenticità dell'autore che in quanto esistenza si disperde nella mondanità: e ogni tentativo di espressione in una opera che abbia come postulato la riproduzione fotografica e obiettiva della realtà in un assenteismo, in una neutralità, da parte dell'autore non può risolversi che in un'assenza di quei valori stilistici che sono necessariamente il riflesso di una condizione creativa autentica. Cosí il cinema quando non raggiunge l'arte non è nemmeno inchiesta, e quando si limita alla riproduzione fotografica della realtà è soltanto documentazione anonima e casuale, disper-

siva ed inutile. L'autore in questi casi non fa che assumere come propria la banalità del mondo, puntualizzata in una situazione che determina e limita l'esistenza, rinuncia cioè alle sue possibilità trascendentali per farsi tramite di una realtà riprodotta attraverso un linguaggio che cessa di configurarsi in un valore di stile. Rinunciando completamente a fornire di tale realtà una visione configurata in una prospettiva che rifletta la peculiarità e la singolarità dell'esistenza, l'autore è pertanto sinonimo di una dispersione assoluta e perfino i marxisti appena un poco evoluti sono venuti gradatamente affinando il loro concetto di realismo rendendo sempre piú trasparente il termine che ne sta alla base o affidandosi a un panrealismo quanto mai vago basato su un «essere sociale». E le lingue si sono confuse al punto che le due estreme posizioni della sinistra hegeliana, la prima sostenitrice della assoluta realtà del razionale e la seconda della assoluta razionalità del reale, hanno finito con l'identificarsi sí che idealisti e marxisti si trovano talvolta d'accordo nel riconoscere validità artistica a certe opere in virtú di taluni elementi di documentazione sociale o storica che non possono viceversa avere alcun valore in arte se non quando il mondo di un autore li universalizza nell'espressione poetica.

Di tutto ciò ha fornito la piú superflua e assoluta conferma questo orrendo *Amore in città,* opera che avrebbe dovuto perpetuare il mito del film-inchiesta dimostrandone l'assoluta validità: quasi che la realtà, sia pur sottoposta ad un processo di selezione (comunque quanto mai caotico e di pessimo gusto in tutti gli episodi di questo film), potesse nella sua assoluta causalità aspirare ad una universalità negatale dalla sua costituzionale materialità; quasi che i personaggi per essere autentici, cioè causa di emozione artistica, dovessero trarre dalla loro credibilità realistica, e non dalla intensità del loro dramma, una validità comunicativa; quasi che gli avvenimenti potessero apparire tanto piú convincenti ed interessanti in quanto «storicamente accaduti», in quanto cioè testimonianze del vario articolarsi delle banalità del mondo. Accecati da questo mito gli autori di questo film, tra cui non mancano nomi molto, troppo lodati, hanno dato vita ad una serie di episodi: tutti, con la parziale eccezione di quello dell'agenzia matrimoniale di Fellini, di avvilente banalità, di stupefacente cattivo gusto, di nessuna intelligenza, di torbida crudeltà.

In questa gara negativa Lizzani, Antonioni e Maselli-Zavattini hanno conseguito il primato: l'episodio sulla prostituzione, quello sui suicidi per amore e quello su Caterina Rigoglioso sono infatti non soltanto brani di scadentissimo cinema ma paurose testimonianze di una totale inciviltà morale. Nessuno è piú di noi convinto che un'opera d'arte possa affrontare con sincerità di intenti problemi di scottante attualità umana, indicandone situazioni con commossa partecipazione, ma ciò è condizionato, è perfino ovvio ripeterlo, alle qualità di invenzione e di capacità espressive dell'autore, qualità di cui i suddetti autori sono apparsi totalmente privi. La convinzione che la successione di una serie di interminabili primi piani di prostitute, di cui fuori campo una voce commenta la lagrimevole storia, possa costituire un'opera se non d'arte (vogliamo concedere a Lizzani l'attenuante di una coscienza della assoluta decadenza espressiva della propria opera), importante sul piano del costume o sul piano sociale formula due alternative: o la totale malafede dell'autore, orientata su binari di un banalissimo demagogismo, o la sua assoluta incomprensione delle piú elementari possibilità di suggestione e di comunicazione del linguaggio filmico. Non una notazione autenticamente umana, non una parola al di fuori di una logora retorica, non un'immagine di un minimo interesse emotivo: il mito di un'assoluta obiettività nei confronti della materia narrata si risolve cosí in un totale disinteresse quando non batte le vie del romanzo d'appendice o della cronaca nera. Queste vie ha invece seguito Antonioni traendone inaspettatamente, e certo inconsciamente, effetti

ANTONIO PIETRANGELI *Il sole negli occhi* (1953)

ANTONIO PIETRANGELI *Il sole negli occhi* (1953)

Antonio Pietrangeli — *Il sole negli occhi* (1953)

Antonio Pietrangeli — *Il sole negli occhi* (1953)

decisamente comici: se infatti la gelida presentazione di alcuni individui che, ci viene assicurato, sono degli autentici suicidi (con il tono di chi dica « diffidare delle imitazioni ») e la narrazione, attraverso lo « speaker », delle loro vicende affidate ad una letteratura di quarto ordine, rappresentano uno dei piú avvilenti livelli raggiunti dal cinema, in compenso le pretese descrittive di una certa società (gli esistenzialisti, naturalmente: fatti questa volta di ragazze in pantaloni e amanti del jazz; che cultura!) e taluni raccordi narrativi (quello della giovane che si allontana in scooter e ritroviamo suicida a casa) sono di effetto addirittura esilarante. Per non parlare della sequenza ambientata nella borgata periferica in cui l'autore rivela alfine il suo assoluto cinismo nella presentazione di un quadro veramente avvilente, al di fuori di ogni atteggiamento morale. Naturalmente, in entrambi questi episodi non è nemmeno il caso di parlare di un impiego di mezzi espressivi, tanto casuale e anonimo è l'uso degli elementi dell'inquadratura e il ritmo del montaggio. Le immagini potrebbero essere di diversa qualità fotografica, le inquadrature piú lunghe o piú corte, il commento sonoro piú o meno intenso: tutto rimarrebbe sostanzialmente identico: la banalità non ha caratteristiche. In quanto all'episodio di Maselli-Zavattini (il quale ultimo anche recentemente in un Congresso ha continuato a perseguitarci con il film-inchiesta, il che dopo simili prove è testimonianza di un coraggio non comune) si nota qualche timidissimo tentativo di interpretazione di una certa realtà (in certi campilunghi e in certe tonalità fotografiche bruciate che vorrebbero rendere la solitudine e la fragilità del bimbo nella sequenza dell'abbandono), ma nel complesso tutto è talmente retorico e melodrammatico, da far apparire falsa questa dolorosissima e pietosa realtà. Estremo veramente enorme per il film-inchiesta: la realtà delle immagini, casuali e generiche, si rivela cosí inidonea a rendere, pur in una programmatica aderenza alla realtà, la viva suggestione di questa. In questo senso, rispetto cioè alle intenzioni del film, l'episodio di Maselli-Zavattini è il piú sbagliato: e a coronare degnamente l'errore, nascente da una assoluta assenza di ogni criterio stilistico nella narrazione di un avvenimento di cosí pur facile suggestione emotiva, non manca l'accenno polemico nel finale contro il bieco clero e il non meno bieco potere costituito che infieriscono sui miserevoli senza far nulla per prevenire i loro drammi (e in effetti tali autorità sono veramente da condannare poiché permettono che vengano resi pubblici film come questo).

Se da una parte, nei tre episodi suddetti, domina la socialità, negli altri, eccezione fatta per quello di Fellini (ripensamento intellettualistico di un fatto di cronaca, con piacevoli notazioni ambientali e con un certo gustoso ritmo di balletto all'inizio, non privo di una pur tenue partecipazione umana, e con la lieta sorpresa di un espressivo volto nuovo: quello del giovane Cifariello, non a caso l'unico attore del film), doveva dominare il sesso. Ormai gli estremi del cinema italiano sono segnati tassativamente: o si descrivono disagiate condizioni sociali e miseria, o cosce e seni: naturalmente con assoluta obiettività storica. E mentre il giovane Risi, non fornito forse ancora di una sufficiente ortodossia in materia, si è permesso accanto ai funzionali primi piani e dettagli di carattere anatomico, molte divagazioni inerenti ad una fauna umana che potesse comprovare in modo inconfutabile l'esattezza delle teorie darwiniane, Lattuada si è mantenuto in una assoluta rigorosità sessuale, cui del resto gli davano credito precedenti in materia di indiscutibile importanza. I risultati sono stati quelli della trasformazione di una sala da ballo di periferia in una sorta di museo degli orrori e dello sfruttamento di uno spunto che poteva essere felice come critica del costume su un piano semi pornografico. La mancanza completa della capacità di notazioni sintetiche per la definizione di personaggi di un ambiente e di un costume e la banalissima e scontata origine di tutti gli spunti comici, avrebbero dovuto essere mascherati, nel-

le intenzioni di Risi, da un ritmo frenetico di immagini contrappuntate da un travolgente sonoro: il risultato è stato quello di un deteriore formalismo di avanguardistico sapore in cui l'uso degli elementi del linguaggio filmico non identifica l'esistenza di un criterio selettivo e interpretativo di una realtà, ma è mezzo di comunicazione di superficiali suggestioni erotico-comiche.

In quanto all'episodio di Lattuada, è perfino troppo ovvio che per assumere il sapore di una gustosa critica avrebbe dovuto puntare satiricamente sul costume degli italiani di costante preoccupazione sessuale: e lo spunto, per essere divertente, avrebbe dovuto essenzialmente consistere nel mostrare come gli italiani si vòltino, se si voltano, per qualunque donna e nelle piú svariate circostanze. E' ovvio che dinanzi a soggetti come quelli presentati in questo episodio, dalle misure anatomiche inconsuete e in abbigliamenti tra l'odalisca e la «soubrette», il fatto di voltarsi non è piú indicativo di una mentalità e di un costume, è tutto il sapore comico va disperso. A prescindere dai continui errori, soprattutto di ordine direzionale, di attacco nel montaggio (e pensare che si è voluto speculare sulla forza inquisitiva del cinema citando per questo episodio quelle poche povere squallide tristi inquadrature in teleobiettivo di alcuni visi di passanti che certamente pensavano a tutt'altro), a prescindere dalla fatuità del motivo di musica fallica, a prescindere dal cattivo gusto dominante sovrano, l'episodio chiude con un'interminabile inquadratura in campolunghissimo del «pappagallo» solo dinanzi al caseggiato altissimo, di cui non siamo riusciti, con la migliore buona volontà, a comprendere il significato: forse l'immane tragedia dell'uomo moderno stritolato tra le giunoniche grazie inafferrabili delle donne e l'aridità dell'architettura razionale?

Dinanzi a film di questo genere, veramente vi è da chiedersi se gli usuali strumenti di una metodologia critica siano idonei alla formulazione di un giudizio: ci troviamo infatti di fronte ad un'opera che, quando non sollecita i piú bassi istinti del pubblico, dal morboso al sessuale al macabro, offende il piú elementare senso di carità, con la presentazione di individui costretti a esporre dolorose piaghe del loro animo offrendole in pasto alla curiosità dello spettatore. E non ci si venga a raccontare la solita storiella che simili opere, pur non raggiungendo l'arte, sono un incitamento ad una piú vasta solidarietà umana: al contrario esse, proprio in quanto non raggiungono l'arte, violano la piú riposta intimità dell'esistenza e deturpano quei sentimenti di pudore e di riservatezza che dovrebbero costituire patrimonio intangibile della personalità umana. Esse mostrano come il cinema sia veramente un'arma terribile non per la sua intrinseca pericolosità, ma per l'incoscienza di coloro che possono servirsene.

Il sole negli occhi

Origine: Italia, 1953 - *Produzione*: Titanus-Film Costellazione - *Soggetto*: Antonio Pietrangeli - *Regia*: Antonio Pietrangeli - *Attori*: Gabriele Ferzetti, Irene Galter, Paolo Stoppa, Lia Di Leo, Scilla Vannucci, Anna Maria Dossena, Pina Bottin, Maria Pia Trepaoli, Aristide Baghetti, Fara Libassi, Attilio Martella, Turi Pandolfini, Francesco Mulè - *Distribuzione*: Titanus.

Per noi che vediamo l'arte sempre sotto il profilo di una azione e di una cosa, in cui l'aspetto di azione è lo stile e l'aspetto di cosa la tecnica e il ponte di passaggio tra i due il linguaggio, lo stile si identifica evidentemente non in una condizione o qualità particolare dello spirito dell'autore, in cui la presenza di una fantomatica intuizione costituirebbe ad un tempo nascita e soluzione immediata di ogni problema espressivo, ma nella costante fedeltà ad un criterio che fornisce soluzione di tutti i problemi che l'autore stesso di continuo incontra nell'arduo cammino dell'atto espressivo. Criterio quindi che sia legge o norma di quella coerenza che deve presiedere a tutto il processo creativo come ininterrotto susseguirsi di una serie di

scelte, e che identifica ad un tempo il costante impegno e rischio che penetra tutta la creazione artistica. In cui l'inesauribile ricerca di una autenticità assoluta, non soltanto come volizione ma come espressione, in quanto aderenza dell'opera al mondo dell'artista, è una condizione sempre impermanente e rischiosa, subito compromessa e posta in pericolo non appena conquistata, sempre incerta fino alla conclusione del processo dinamico in cui l'artista, come esistenza autentica, alfine si attua. Potrebbe dirsi quindi che lo stile dell'artista, cioè le costanti espressive del suo mondo poetico, concretandosi nella scelta di elementi di ordine sentimentale e di ordine formale e strutturando gli uni e gli altri in costruzioni linguistiche che hanno alla base i mezzi tecnici, si coagula e si concreta nello stile di una certa opera che del mondo dell'artista è il riflesso anche se non esaurisce tutti gli elementi della sua complessa individualità di esistenza. E mentre lo stile dell'artista è, come si è detto, condizione di grazia continuamente sottoposta all'alea dell'esistenza, lo stile dell'opera è già invece un fatto, attuato al di là di ogni soggettivismo e ormai storicamente concreto.

La premessa vale a precisare l'interesse che portiamo sempre alla prima opera di un autore che di questo cercarsi stilistico, anche se non del tutto risolto, sia sincera testimonianza: al valore che secondo noi cioè assume un'opera che sia indice di come l'autore cerchi di dominare la naturalità dispersiva delle cose del mondo in una selezione e organizzazione che sia riflesso della propria spiritualità, che sia in conclusione documento di questa dolorosa ricerca di autenticità di espressione. *Il sole negli occhi*, pur attraverso gravi difetti di struttura, specie nella parte finale, e pur attraverso la facilità e superficialità di talune soluzioni espressioni, riveste per i motivi suddetti una certa importanza. Testimonianza non di un raggiunto e sicuro stile, ma di un sincero cercarsi da parte di Pietrangeli; soprattutto del suo bisogno di guardare senza retorica e con studioso approfondimento ad una condizione umana con viva partecipazione. La lineare semplicità del linguaggio, senza artifici e ricerche formali e tendente ad una stretta aderenza alle esigenze narrative dell'opera, è già testimonianza di una coerenza che guarda all'intima verità dei personaggi piuttosto che a vuoti compiacimenti calligrafici. La vicenda di una donna di servizio che, abbandonato il paesetto natio, giunge in città con una assoluta mancanza di visione della realtà quotidiana e di coscienza della propria personalità, e che questi elementi gradatamente conquista sia pure a prezzo di una dolorosa esperienza, è infatti narrata nel film con un pudore ed un equilibrio apprezzabili in cui è palese il costante impegno alla costruzione di un personaggio non soltanto umanamente credibile ma sviluppato psicologicamente con ricerca di sfumature e gradualità di toni. Cosí la solitudine spirituale della protagonista e la sua condizione di ottusa incomprensione di un mondo estraneo che le appare paurosamente ostile, sono perfettamente rese nella sequenza iniziale nelle cui inquadrature è costante il contrasto tra la piccola figura della protagonista, resa piú minuta dal nero degli abiti, e l'incombere dei palazzi e la vastità della piazza. Ugualmente nella sequenza della seduzione la totale rivelazione della femminilità di lei è attuata attraverso tocchi indiretti di grande delicatezza, dall'abito che indossa al paesaggio prima assolato e poi teneramente crepuscolare. Il film presenta quindi un personaggio preciso credibile e di abbastanza viva immediatezza umana: il che non è poco merito, specie se si considera come la materia narrativa del film, sollecitando furori di polemica sociale, avrebbe potuto sfociare nelle consuete diatribe che, al di fuori di ogni concreta partecipazione, hanno condotto alle angherie filmiche delle « inchieste ». L'opera di Pietrangeli è inchiesta di un personaggio: cioè approfondimento della sua dolorosa umanità, del suo vano cercarsi di fronte a problemi piú grandi di lui, del suo dibattersi senza capire di fronte ad essi, del cercare alfine nel suicidio una soluzione

inautentica al proprio tormento. Peccato che tale efficace disegno scada di penetrazione e di intensità nel momento essenziale, quando cioè il personaggio, attraverso la chiarificazione dei propri problemi nella grazia della maternità, riacquista istintivamente il senso del valore della esistenza e la visione della sua autentica finalità. Dal momento del tentato suicidio della protagonista, il film perde infatti di lucidità e di mordente divenendo affrettato e sommario: non viene definita la situazione spirituale del protagonista, che sembra accennare un riscatto etico d'altronde ingiustificato nelle premesse e rimasto senza sviluppi, e soprattutto appare alquanto arbitrario il tentato passaggio della narrazione da un piano individualistico ad un piano corale. L'avvento nel finale ad un ruolo dominante delle altre cameriere è infatti nettamente ingiustificato per il poco peso che esse hanno quali personaggi del film, e per la troppo sommaria caratterizzazione delle loro figure concretate su un tono regionalistico di maniera. I due personaggi essenziali della storia vengono infatti a sparire proprio nel momento essenziale del loro dramma la cui soluzione, data per via indiretta, risulta generica, fredda, e del tutto sbagliata.

A tale grave difetto strutturale, altri sono da aggiungere inerenti allo sviluppo della vicenda nell'articolarsi dei rapporti tra il personaggio principale e gli altri: i quali sono piú spesso configurati in macchiette di facile tipizzazione che in figure di una solida umanità (il professore, il questurino, la cameriera furba). Soprattutto manchevole è la descrizione del mondo delle cameriere, di assoluta convenzionalità: se non manca qualche intelligente notazione (eccellenti ad esempio i parenti paesani di statuaria immobilità e notevoli alcuni spunti nella sequenza del ballo), quasi sempre l'osservazione cade su schermi logori (il dialetto, i soldati, ecc.) che escludono l'essenziale individualizzazione dei personaggi visti come concrete esistenze. Cosí il protagonista mentre risulta definito compiutamente in alcuni caratteri (la fatuità, la superficialità, il periferico dongiovannismo), è nel complesso personaggio di poca approfondita problematica nel senso che non chiaramente impostato risulta il suo egoismo che lo conduce ad un matrimonio di convenienza, mentre contradditorio è il suo atteggiamento verso la cameriera: esso non arriva infatti a definirsi coerentemente nei termini di un esasperato cinismo, identificabile nelle sue azioni ma contraddetto dalle sue reazioni emotive che sembrerebbero puntualizzare piuttosto una fanciullesca irresponsabilità, né d'altra parte presenta sufficienti « aperture » ad una evoluzione positiva. Ed infatti esso rimane incerto e indefinito, anche a causa dei compiacimenti recitativi dell'interprete (Gabriele Ferzetti) che, contrariamente alla via seguita dalla attrice (Irene Galter) assolutamente sottomessa alle intenzioni dell'autore del film con il raggiungimento di una intensa emotività del personaggio, ha preferito far sfoggio di un gioco mimico e di una perizia troppo scoperte e soprattutto inadatte alla rudimentale semplicità cui avrebbe dovuto informarsi la figura di un conquistatore da strapazzo.

Inoltre il film presenta in piú di un punto slittamenti di gusto (come nella scena in casa del poliziotto che non riesce ad essere mordacemente grottesca o come nelle inquadrature che mostrano i desideri eccitati dalla ragazza negli uomini), e la presenza di ingiustificati elementi diversivi (la povertà dei pensionati, la grossolanità dei «parvenus», lo snobismo dei quartieri alti), che si riconnettono soltanto casualmente alla storia della protagonista, nel senso che non ne arricchiscono le prospettive e la evoluzione rimanendole sostanzialmente estranei. E nasce forse proprio dalla pleonasticità di certi elementi il continuo ricorso nel film ad una comicità di tono piuttosto grossolano, non sorvegliata nella cadenza e spesso scontata e banale. Anche i raccordi narrativi risultano talvolta affidati a « gags » comici alquanto ovvii, come la sostituzione della cameriera alla padrona, o a trovate piuttosto di maniera, come quella che origina il licenziamento dalla famiglia altolocata. Viceversa fatti essenziali, co-

me il matrimonio del protagonista, sono volutamente sottaciuti in funzione di un vistoso colpo di scena.

Quando invece la narrazione si serra intorno alla figura della cameriera o anche dei due protagonisti, eccettuato come si è detto nel finale, allora non mancano momenti felici, o addirittura felicissimi, di toccante e viva umanità: nelle inquadrature che puntualizzano la dolorosa solitudine della ragazza e la sua ansia crescente, in quelle che rendono la sua stanchezza e il suo avvilimento fisico (eccellente il « gag » del gas), in quelle che chiarificano il suo aprirsi a un sentimento nuovo e meraviglioso. E tale adesione emotiva è particolarmente significativa, come si è detto, in quanto raggiunta senza il ricorso a vacui artifici formali: il linguaggio del film si articola infatti in una lineare semplicità, di sommessa ma efficace evidenza. Costantemente attento alla disposizione dei diversi elementi nel quadro, non in vista di un esteriore pittoricismo ma della funzione narrativa che gli elementi stessi hanno, Pietrangeli ha realizzato inquadrature in cui gli elementi plastici sono spesso al servizio di precisi intendimenti, anche se non tutti accettabili, e il cui morbido tono fotografico, di uno stanco grigiore rotto talvolta dall'abbagliante contrasto tra bianchi e neri (nella sequenza dell'arrivo, in quella al mare dell'attesa del pullman), puntualizza i momenti cruciali del dramma della protagonista. E non a caso infatti il tentativo di una soluzione inautentica a tale dramma è narrata in una sequenza di notturne tonalità. Abbastanza sostenuto nel ritmo del montaggio, che maschera abilmente anche taluni difetti strutturali di cui si è detto, il film accusa pause e stanchezze soltanto nella parte finale, quando l'acuirsi del conflitto avrebbe richiesto piú vigorosa tensione intorno alla dolente umanità dei personaggi. E quasi a conferma di ciò, nel finale anche il commento sonoro denuncia qualche sbavatura retorica.

In conclusione quindi una prova che, pur con le dovute riserve, deve considerarsi notevole, soprattutto se riferita alla personalità di un autore debuttante e soprattutto se vista nel suo significato di indice della necessità di un superamente delle vuote formule di magica validità della cronaca e di invito a trarre sempre da essa spunto per una indagine umana di poetica intensità.

Gelosia

Origine: Italia, 1953 - *Produzione*: Excelsa Film - *Soggetto*: dal romanzo « Il Marchese di Roccaverdina » di Luigi Capuana - *Sceneggiatura*: Giuseppe Mangione, Giuseppe Berto, Pietro Germi - *Regia*: Pietro Germi - *Scenografia*: Carlo Egidi - *Fotografia*: Leonida Barboni - *Musica*: Carlo Rustichelli - *Attori*: Erno Crisa, Marisa Belli, Paola Borboni, Alessandro Fersen, Liliana Gerace, Vincenzo Musolino, Grazia Spadaro, Maresa Gallo, Amedeo Trilli, Gustavo Serena, Gustavo De Nardo, Loriana Varoli - *Distribuzione*: Minerva.

In una acuta analisi di questa ultima fatica — ma veramente può parlarsi di fatica? — di Pietro Germi, G. C. Castello ha detto che un quarto errore dell'autore, dopo *La città si difende La Presidentessa* e questo infelicissimo *Gelosia*, « costringerebbe a rivedere tutto un discorso critico come, speriamo prematuramente, qualcuno ha già tentato di fare ». Noi che questa revisione critica abbiamo già altre volte vivamente sollecitato, insistiamo a credere che le opere di Germi ne offrano motivi piú che sufficienti. Dal lontano *In nome della legge,* tentativo di rievocazione di un western italiano di dignitoso tono artigianesco nel complesso largamente sopravvalutato, fino a questa ultima opera, estremo limite della maniera e della formula, tutta l'attività di Germi non è stato che un continuo decadere: di compromesso in compromesso, di insincerità in insincerità, lungo il sentiero della retorica e del melodramma. E se il tono esteriormente epico, o le ricerche formali, ma di una stanca maniera anche imperfettamente assimilata, potevano trarre in inganno chi guarda ai

film come a storie che debbano necessariamente essere ricche di vigorosa baldanza, o come a esercitazioni di carattere eminentemente fotografico, tali motivi non erano idonei a mascherare, e tanto meno a compensare, l'estrema sommarietà psicologica dei personaggi, le incoerenze e le forzature narrative, le continue sbavature retoriche. Tutti questi essenziali cedimenti e convenzionalismi nell'espressione di Germi sono apparsi alfine evidenti, ed in modo che non crediamo possano esistere piú dubbi, in *Gelosia*. La assoluta invalidità del quale non può avere a comoda scusante l'evasione del « divertissement » che aveva fatto assolvere quell'autentico crimine che è *La Presidentessa* giudicato incautamente senza premeditazione.

In questo ultimo film tutto il cattivo gusto e le manchevolezze stilistiche di Germi campeggiano sovrani: nell'evidente impossibilità dell'autore a comporre, con un minimo di coerenza, le esigenze di introspezione psicologica a cui avrebbe dovuto informarsi tutto il dramma, e che viceversa l'autore ha avvilito in superficiali e risibili contrasti, con la descrizione di un ambiente e di una condizione storica che dei personaggi fosse non oleografica cornice, come accade nel film, ma elemento intimamente e necessariamente connesso alla loro umanità. Germi si è evidentemente illuso che un soggetto costituito da un'opera letteraria di solida struttura, anche se non di assoluta validità artistica, come quella di Capuana, sottoposta ad elaborazione con l'aiuto di letterati scaltriti, fosse in sè elemento sufficiente a conferire coerenza strutturale alla storia e dignità psicologica ai personaggi. Vecchio equivoco che, confermando la impossibilità della traduzione di un'opera da un linguaggio in un altro, rende comunque strano il fatto, se queste sono state le ragioni che hanno consigliato Germi alla riesumazione di *Il Marchese di Roccaverdina* (già del resto stato portato sullo schermo con sufficiente dignità da Poggioli), che egli non abbia seguito la facile strada di una totale aderenza al testo letterario: strada che se non lo avrebbe condotto all'arte, avrebbe potuto far nascere un'opera di corretto mestiere. Viceversa il film presenta nei confronti del romanzo divergenze addirittura essenziali: non soltanto nella soppressione di taluni personaggi secondari, e anche non secondari come Santi Dimauro, che poteva essere giustificata da una sintesi necessaria; non soltanto nei mutamenti di struttura, con l'introduzione di quel racconto a rovescio arbitrario ed utile soltanto a suscitare un grossolano effetto di sorpresa; non soltanto nella ignoranza quasi totale di quel feudalesimo latifondista che avrebbe dovuto essere non sfondo sbiadito ma giustificazione storica di una condizione umana dei personaggi; non soltanto nella soppressione di taluni elementi narrativi essenziali, quali la morte del confessore; ma soprattutto nella inutile deturpazione del carattere dei personaggi piú importanti. Infatti il Marchese, caduta la coscienza di classe che « giustifica » soggettivamente in un primo momento piú che il suo delitto la sua viltà, finisce con l'apparire piú un pazzo vittima di continue allucinazioni che un uomo in preda ad un rimorso che tenta inutilmente di superare. E la sequenza di pessimo gusto dell'ossessione del Crocefisso muto accusatore e le evocazioni sonore risultano insufficientemente giustificative dell'ansia spirituale crescente del personaggio. Il cui amore per la contadina, generico nelle premesse del suo sorgere (e non a caso Germi ha ritenuto necessario puntellarlo continuamente con le parole del protagonista), arbitrario nella gelosia morbosa, troppo immediata e dalle giustificazioni tutte verbali, contradditorio nelle effusioni del marchese alla moglie e ancor piú contradditorio nella sua impossibilità a convivere con lei, finisce col divenire elemento assolutamente predominante nel film, facendolo scadere al livello emotivo di un grosso melodramma in costume, cui non mancano nè i contrasti familiari, nè l'ossessione della carne, nè la fatalità del destino per soddisfare le periferiche esigenze di un certo pubblico. Né meno false appaiono le figure delle due donne, e quello della conta-

dina, troppo genericamente caratterizzato in una superficiale sottomissione e priva di quel fascino di primitiva sensualità che avrebbe dovuto giustificare la passione e in seguito la gelosia, e quello della moglie, la cui risibile mancanza di ogni volontà non è giustificata né dalle necessarie premesse di una condizione familiare che ha per legge una educazione intransigente né da un amore che sia sublime accettazione di ogni vilipendio da parte dell'uomo amato. Ed infatti la sequenza finale con lo scambio delle due donne al capezzale del folle conclusa dalla ineffabile inquadratura dei due amanti abbracciati, è quanto di piú melodrammatico e retorico si potesse riuscire ad architettare. In quanto all'impagabile personaggio della zia, il suo macchiettismo di maniera ha trovato il piú degno e negativo coronamento nell'interpretazione di Paola Borboni il cui ansioso gigioneggiare è non meno indicativo, sia pure in senso opposto, della sbiadita inespressività degli altri (Erno Crisa, Marisa Belli, e Liliana Gerace). E per non infierire ulteriormente, e d'altronde inutilmente, non parleremo della oleograficità e della retoricità di tutte le figure di contorno: da quegli ineffabili notabili in tuba, al subdolo fattore, agli onesti braccianti, al retorico sacerdote e alla risaputissima serva fedele.

Manca soprattutto nel film la descrizione di un'epoca e di un ambiente che inquadri storicamente i personaggi conferendo loro un minimo di credibiltà: che se è vero che l'arte risolve in sé la storia nel senso che l'universalità dei personaggi di un'opera d'arte evade da ogni costrizione ambientale e temporale, d'altra parte è proprio nell'assenza dell'arte che i personaggi stessi per assumere un minimo di consistenza debbono configurarsi in un ambiente che determini il valore e il significato del loro atteggiarsi. Scomparsa la condizione di quel feudalesimo latifondista che giustifichi storicamente certe opposizioni di personaggi, identificandone o addirittura sostituendosi alla loro problematica umana, le posizioni dei personaggi, i moventi delle loro azioni e dei loro pensieri risultano generici e superficiali. Tutto nel film è in conclusione convenzione e retorica: perfino certe astuzie narrative, come la brusca immediatezza dell'uccisione iniziale troppo presto scoperta come espediente per la ricerca di un certo effetto; perfino certe ricerche formali, come gli insistiti contrasti fotografici di bianchi e neri, o come la presenza immancabile di una vegetazione riarsa e lussureggiante ad un tempo, quale i cactus e le piante grasse, o come la cadente imponenza barocca del palazzotto, o come la preoccupazione di creare rapporti significanti tra i personaggi e gli sfondi scenografici. Nasce da questa preordinazione di elementi figurativi spesso superflui e sostanzialmente estranei al clima emotivo del film, un'atmosfera forzata e macchinosa che si risolve spesso nella evidente coercizione in funzione di essi di elementi narrativi. I quali si sviluppano non secondo una dinamica interna ma seguendo itinerari arbitrari, dando origine ad un manierismo formale che puntualizza, acuendola, la generale stanchezza del film. In cui la mancanza di proporzione tra i diversi elementi del racconto, con fastidiose lungaggini cui fanno riscontro affrettate giustificazioni di avvenimenti che sarebbe essenziale approfondire (come l'ineluttabilità della passione per la donna da parte del marchese anche dopo il matrimonio), e la mancanza di equilibrio tra il peso assunto dai diversi personaggi in contrasto alle esigenze strutturali della storia (l'invadente personaggio della zia, e, viceversa, il troppo sbiadito personaggio della moglie), tradiscono l'assenza in Germi di un saldo criterio di scelta inteso come principio normativo nella soluzione di problemi espressivi. E il risultato è che nel film, in una generale decadenza di ritmo, tutto finisce con l'apparire casuale e generico, affidato ad una improvvisazione fatta di reminescenze e di ricerche esteriori.

L'incantevole nemica

Origine: Italia, 1953 - *Produzione*: Orso Film-Labor Film - *Soggetto*: da un'idea di Vittorio Metz e Marcello Marchesi - *Sceneggiatura e dialoghi*: Edoardo Anton - *Regia*: Claudio Gora - *Fotografia*: Leonida Barboni - *Musica*: Raffaele Gervasio - *Attori*: Silvana Pampanini, Robert Lamoureaux, Carlo Campanini, Ugo Tognazzi, Pina Renzi, Buster Keaton - *Distribuzione*: CEI-Incom.

L'equivoco di un malinteso coraggio, che si è voluto riconoscere come merito essenziale di *Febbre di vivere,* ha leggittimato le incaute lodi a questo film che seguiva a distanza di anni il macchinoso e confusionario *Il cielo è rosso.* Se i giudizi critici fossero sempre improntati alla necessaria onestà ed obiettività, si sarebbe viceversa dovuto parlare per *Febbre di vivere* come di una opera decisamente mediocre in cui l'inesistenza di uno stile si risolveva nella inefficiente e sommaria visione critica di un mondo, nel continuo ricorso mnemonico a modelli piú o meno illustri, nella totale assenza di espressione di un mondo morale. Ancora una volta l'occasione di una critica puntuale e densa di una problematica umana alla società snobistica, andava cosí perduta: nascevano viceversa dalla superficialità d'impegno e dalla convenzionalità di atteggiamento dell'autore personaggi tra il fumetto e il romanzo di appendice, vicende forzate e macchinose che con vistosi colpi di scena testimoniavano la mancanza di un intimo approfondimento morale e l'assenza di partecipazione dell'autore, il quale concludeva il film nel piú ipocrita e negativo dei modi: in una intrinseca condanna di ogni valore etico che esteriormente si paludava di romantici accenti. Naturalmente tali deficienze stilistiche nascevano dall'uso casuale e convenzionale dei mezzi espressivi, a volte orientati verso una scontata avanguardia, a volte impiegati in modo sciatto ed anonimo, mai comunque aderenti al clima emotivo degli avvenimenti e dei personaggi.

Fortunatamente la storia s'incarica sempre di fare giustizia sommaria delle superficiali ed affrettate valutazioni critiche: e a dire di quale fragile consistenza fosse il mondo di Gora, della totale assenza in lui di ogni coraggio, anzi della piú evidente inclinazione a sfruttare i piú equivoci compromessi e della totale mancanza di ogni fantasia e di ogni gusto, è apparso questo pietoso *L'incantevole nemica* la cui volgarità e perifericità di gusto hanno trovato una sublimazione nella Pampanini. La quale puntualizza quello stato di inaridimento senile del nostro cinema costretto, al di fuori delle polemiche demagogiche, a trovare motivo di emozione nella esposizione continuata della abbondanti grazie della «diva». Fare del cinema qualcosa di politico o di sessuale è ormai, lo abbiamo altre volte scritto, una alternativa inevitabile, a meno che il genio dell'autore non riesca a comporre, come in questo caso, ambedue i motivi: siamo allora veramente nel «non plus ultra». Alternare, nei piú scontati e banali termini da giornale umoristico, il terrore dei borghesi per il comunismo all'esposizione di chilometri di epidermide, fare delle rivendicazioni sindacali e delle sollecitazioni erotiche i poli su cui orientare l'interesse dello spettatore è oramai legge quotidiana. Eppure poche volte ci era occorso di vedere un'opera di cosí piatta volgarità, di cosí denunciata immoralità, cosí priva di fantasia anche nelle situazioni narrative che sarebbe stato estremamente facile rendere, se non originali, almeno non decrepite. Al punto che il film ispira una profonda pietà: non soltanto per l'autore, forse convinto di dire cose che possano lontanamente far sorridere o di far vedere cose che possano lontanamente interessare uno spettatore che sia appena un uomo ci-

vile, ma per il credersi un'attrice della Pampanini, per lo sbuffare di Campanini, per l'inutile agitarsi di Lamoureux, per la venerabile canizie di Pina Renzi, per tutti coloro in una parola che hanno contribuito a dar vita a questo ignobile pasticcio il cui gusto è perfettamente sintetizzato nell'inquadratura in cui le casearie grazie della piú importante attrice del cinema italiano sono cinte dal protagonista seduto su un caseario sedile. Immaginiamo il vivissimo disappunto dell'autore per non potere ancora il cinema, dopo il colore e la terza dimensione e nonostante le molte confortevoli notizie al riguardo, disporre di suggestioni olfattive.

Nino Ghelli

Rassegna della stampa

Le vicende del cinema inglese — vicende, intendiamo, economiche, dell'industria e della produzione — costituiscono uno dei capitoli piú interessanti e in certo senso patetici della storia del film, i cui termini non sempre sono esattamente noti al pubblico meno approfondito e specializzato. A partire soprattutto dall'introduzione del sonoro, l'industria cinematografica britannica, che pareva potesse essere favorita, ai fini di un'ampia diffusione dei suoi prodotti, nei confronti degli altri paesi europei, in virtú della vasta e pressoché universale diffusione della lingua nonché della immensa estensione dei tradizionali mercati dell'impero, si trovò invece a dover fronteggiare la concorrenza della assai piú poderosa e agguerrita industria nordamericana, la quale, oltre ad aver facile gioco nel soppiantarla nei mercati stranieri e vassalli, fu in grado anche — grazie appunto alla identità d'idioma, che veniva in tal modo a rivelarsi come un elemento negativo — d'insidiare il prodotto locale nella stessa madre patria.

Una politica protezionistica s'impose dunque ben presto come l'unica possibile agli organi governativi britannici. La storia di tale politica, delle varie leggi, dei successivi accordi, dei molteplici tentativi fatti per salvaguardare una delle industrie piú tipicamente nazionali che annoveri il mondo moderno, vien ritracciata sulla rivista uruguayana FILM (n. 8, ottobre '53) in un chiaro e documentato articolo di E. Rodriguez Monegal. La prima parte dello studio — « Uno estado de crisis » — tratteggia appunto i lineamenti storici della questione, dalla legge parlamentare del 1939 fino all'ambizioso e sfortunato tentativo di Sir Arthur Rank, clamorosamente fallito tre anni or sono. Nella seconda parte — « Una politica diferente » — l'Autore si diffonde con ampiezza di documentazione sull'interessante esperienza del produttore Michael Balcon, il quale, rifiutandosi di seguire il Rank nei suoi sogni di megalomane, ha attuato una politica piú modesta ma in effetti piú redditizia, che consente ancor oggi alla sua Casa, la « Ealing Studios », di produrre un certo numero di film dai tipici caratteri nazionali e di buon prestigio anche all'estero, nonché di favorire la formazione, attorno al nucleo iniziale di « maestri » come Alberto Cavalcanti e Harry Watt, di tutta una nuova generazione di registi e scenaristi, quali Charles Frend, Robert Hamer, Charles Crichton, Basil Dearden, Alexander Mackendrick.

Lo stesso numero di « Film » reca, fra l'altro, un lungo e accurato saggio di Giulio L. Moreno sul *Wozzek*, il film di Klaren tratto dal dramma di Bückner, e una storia delle vicende di Antonin Artaud e della sua *Coquille et le Clergyman* (di cui già si occupò, su « Bianco e Nero », anno X, n. 3, Mario Verdone), seguita dal testo del soggetto.

Una pubblicazione di singolare interesse per gli studiosi delle teoriche del film è quella che Davide Turconi ha fatto in varie puntate, su CINEMA (nn. 119, 120, 121, 122, 15 ottobre-30 novembre 1953) di ampi estratti da un volume del poeta americano Vachel Lindsay: « The Art of Moving Picture », edito a New York nel lontano 1915. Opera oggi pressoché sconosciuta perché ormai

introvabile, quella del Lindsay si presenta come *il primo notevole saggio americano di teorizzazione del cinema come «arte figurativa»*. Il Lindsay muove da una tripartizione dei generi cinematografici, visti piú sotto il diverso aspetto dell'espressione figurativa che sotto quello dei contenuti; e di questi tre generi — film d'azione, film d'ambiente, film spettacolari — a loro volta suddivisi ciascuno in sottocategorie, compie una precisa e a suo modo coerente disamina, suffragando le sue tesi con ampie esemplificazioni da film dell'epoca, e istituendo relazioni e paralleli fra i tre generi cinematografici e rispettivamente le tre forme tradizionali di arte figurativa: scultura, pittura e architettura. *Spesso ingenue* — commenta il Turconi — *rettoriche e molto approssimative e letterali, le teorizzazioni del Lindsay — che partono dall'assunto di fornire una guida sul come classificare e giudicare i correnti flm dell'epoca — offrono ancora, pur se ormai sorpassate, un interesse retrospettivo e documentario.*

La scomparsa di G. R. Aldo, l'operatore italiano che nei brevi anni della sua carriera aveva saputo imporsi all'attenzione di critici e di studiosi di tutto il mondo, qualificandosi come uno dei grandi maestri della fotografia e autentici creatori di climi poetici, quali solo un Tissé, un Wagner, uno Schufftan, un Toland avevano saputo essere, viene rimpianta e commemorata su numerose riviste. Il Bollettino dell'Associazione Italiana Cineoperatori, A.I.C. pubblica, nel n. 8 (ottobre-novembre), un commosso necrologio; e la rivista **CINEMA NUOVO (n. 25, 15 dicembre)** raccoglie testimonianze ed omaggi di numerosi amici e uomini di cinema — Giancarlo Zagni, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Augusto Genina, Luigi Chiarini, Nino Cristiani, Peppino Rotunno — che con Aldo avevano avuto in varie occasioni rapporti di lavoro e comunanza di spirituali interessi.

Il n. 29 (dicembre) de CAHIERS DU CINEMA reca un saggio di cospicuo interesse, dovuto a Réné Micha, su «La vérité cinématographique». L'Autore ritraccia a grandi linee la storia dell'evoluzione del linguaggio filmico e le sue tappe piú significative, da Lumière a Griffith agli scandinavi agli espressionisti, per rinvenire attraverso la varietà dei modi linguistici quelle peculiarità di linguaggio che determinano l'autonomia dell'espressione cinematografica, e ne fanno lo strumento piú adatto a una interpretazione e reinvenzione dei dati della realtà esistenziale. Perché *un film divenga modo di conoscenza, e opera d'arte*, egli afferma, occorre che *le sue parti concorrano, come per gioco, a rivelare un'esistenza attraverso fatti concreti e contingenti, che a volte la confondono e a volte la fissano ai nostri occhi;* che esso *offra, per parlare come* ***Heidegger***, *l'esperienza dell'unità nella dispersione... In un film* — egli conclude — *non c'è il mondo, e un significato del mondo che noi possiamo accettare o respingere; c'è un mondo di significato inseparabile dal linguaggio cinematografico.*

* * *

Vita del C. S. C.

Nel mese di ottobre si sono svolti al Centro Sperimentale di Cinematografia gli esami per l'ammissione ai corsi dell'Anno Accademico 1953-54, relativamente alle Sezioni di Regia (4 posti), Recitazione (12 posti), Costume (2 posti), Ottica (4 posti), Fonica (2 posti), Specializzazione nella tecnica del colore (4 posti), Direzione di produzione (4 posti).

Circa seicento sono state le domande presentate, di cui oltre trecento per la sezione Recitazione e sessanta per quella di Regia. Sulla scorta dei documenti e dei titoli presentati sono stati ammessi a sostenere gli esami 37 aspiranti per la sezione di Regia, 152 per la Recitazione, 16 per il Costume, 9 per l'Ottica, 5 per la Fonica, 5 per la Tecnica del colore e 9 per la Direzione di Produzione.

Le commissioni esaminatrici sono state così formate:

per la *Regia*: Roberto Rossellini, Nino Ghelli, Renato May, Fausto Montesanti, Giorgio Prosperi;

per la *Recitazione*: Roberto Rossellini, Guido Cincotti, Raja Garosci, Raffaele Mastrostefano, Dina Perbellini, Euclide Santoli, Carlo Tamberlani, Giovanni Ventimiglia;

per il *Costume*: Alessandro Manetti, Fortunato Bellonzi, Virgilio Marchi, Francesco P. Volta;

per l'*Ottica*: Gaetano Ventimiglia, Giulio Monteleoni, Guido Marpicati, Libero Innamorati, Fortunato Bellonzi;

per la *Fonica*: Libero Innamorati, Gino Parolini, Antonio Appierto;

per la *Tecnica del Colore*: Giulio Monteleoni, Gaetano Ventimiglia, Guido Marpicati, Giovanni Ventimiglia, Libero Innamorati;

per la *Direzione di Produzione*: Valentino Brosio, Enrico Giannelli, Nino Ghelli.

Gli esami — consistenti in colloqui teorici e prove pratiche per le sezioni tecniche, in un colloquio e in un provino cinematografico per la sezione di Recitazione, e in un colloquio, un saggio critico e un saggio di sceneggiatura per la Regia — sono durati circa dieci giorni. Al loro termine le commissioni, dopo aver vagliato i risultati conseguiti da ciascun candidato nelle varie prove, hanno formulato i loro giudizi, in base ai quali sono stati ammessi a frequentare il Centro i seguenti allievi:

Regia: Giuseppe Giacobino, Gabriele Palmieri, Giancarlo Ravasio, Lucio Romeo, e, come uditori, Marco Leto ed Ennio Molinari; inoltre, gli uditori stranieri Anastasio Adamikos, Giovanni Catsanos, D. K. Chada, Giorgio Disichiricchis, Michele Minaas Gregoriu, Carlos Barros De Sonza, Raul Kammfer y Cardoso, Aris Marnezo, Cesar Memolo, José Triguerinho Neto, Isaia Serrano Fernandez, Ahmed Rabiuddin, Robert Ranch; le signorine Maria Rosa Gargiulo e Graziella Pelosi sono state ammesse come segretarie di edizione;

Costume: Valentina Di Gennaro, Rosa Florio, Lucia Mirisola e Giovanni Ricci;

Ottica: Giancarlo Crescenzi, Aldebrando De Vero e Lanfranco Lucarelli; come uditori, gli stranieri Carlo Adelchi Camosso e Ignacio Montalvo Higuera;

Tecnica del Colore: Livio Luppi e Giovanni Narzisi;

Direzione di Produzione: Gianfranco Battaglia, Giovanni Minervini, Ugo Ti-

rati, Bruno Talussi Peressuti e, come uditori, Corrado Cirinnà e Antonio Marchetto.

L'inaugurazione dell'Anno Accademico ha avuto luogo lunedì 5 novembre. Il Direttore del Centro, presente il Corpo insegnante, ha rivolto agli allievi parole di saluto e di augurio, auspicando che i due anni di permanenza al Centro siano per essi proficui di insegnamenti e di esperienza, oltre che tecniche, spirituali e morali.

La mattina del 26 novembre il Centro è stato visitato dall'on. Teodoro Bubbio. Il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, che era accompagnato dal Vice-commissario del Centro, comm. Garadia Moccia, dal dott. Scicluna Sorge e dal dott. Giorgio Nelson Page della Direzione dello Spettacolo, e dal suo segretario particolare dott. Marchioni, si è soffermato nelle aule di studio e nei teatri di posa, assistendo ad alcune esercitazioni degli allievi, che si svolgevano sotto la direzione di Alessandro Blasetti, e alla proiezione di due cortometraggi realizzati dagli stessi allievi.

L'on Bubbio si è vivamente congratulato con il prof. Sala, Direttore del Centro, con il corpo insegnante e con gli allievi per l'attività svolta.

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

TIPOGRAFIA P. U. G. — ROMA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

diretta da GIUSEPPE SALA

INDICE GENERALE DEL VOLUME XX

(Annata 1953)

a cura di Guido Cincotti

(*Il numero romano indica il fascicolo, quello arabo la pagina*)

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XIV - NUMERO 12 - DICEMBRE 1953

Indice per materie

Generalità e Varie

Estetica

Critica e Storia

Soggetti e sceneggiature

Documentario

Cinema e Musica

Cinema didattico

Libri e Bibliografie

Film e Filmografie

Quaderni speciali

Tavole fuori testo

Rubriche

Indice per autori

Richiedete e vi verrà inviata gratuitamente

rassegna bibliografica trimestrale
di fotografia

vi terrà aggiornati su tutte le Pubblicazioni di fotografia, cinematografia e passo ridotto che si stampano in tutto il mondo:

Ufficio Stampa e Pubblicità del CENTRO LIBRARIO ITALIANO - Roma, 13 Via Caio Mario

CURA DELL'ASSOC. ITALIANA EDITORI E DELL'ASSOC. LIBRAI ITALIANI
OTTO GLI AUSPICI DELLA PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

COLLANA FOTOMANUALI

1

LA FOTOGRAFIA A COLORI

di G. Boni

ripresa sviluppo stampa

L. 1.100

2

IL MANUALE DEL PERFETTO FOTO-REPORTER

di W. Ronis

la tecnica e le astuzie della caccia alle immagini

L. 750

3

COME SI FOTOGRAFA

di G. Longo

tutti i consigli pratici che da semplice dilettante vi faranno diventare un buon fotografo

L. 500

Richiedete tutti i libri che vi interessano al Centro Librario Italiano

roma, 13 via caio mario

E. C.

TEATRO PALAZZO SISTINA

La SPETTACOLI ERREPI *presenta la Compagnia*

RASCEL

con

Tina DE MOLA - *Flora* MEDINI

nella

Favola musicale in due tempi di GARINEI e GIOVANNINI

Alvaro, piuttosto Corsaro

Coreografie di LEE SHERMANN
Assistente coreografa RITA MILLER

Musiche originali di KRAMER

Scene e costumi su bozzetti di COLTELLACCI
Assistente PHILIPPE AUGÈ

presenta

PEPPINO DE MARTINO

LE BLUEBELL

Mimmo CRAIG · *Pino* FERRARA · *Rudy* SOLINAS

Linda SINI · *Nanni* BOTTAZZI

Anna Maria GHIANI · *Rita* VALETTI

SERGIO SOMIGLI - GINO MALERBA - LUIGI VENTURA - PINO LANDI

CORRADO LOJACONO

e con la partecipazione delle

Peters Sisters

REGIA DEGLI AUTORI

Direttore artistico
Renato RASCEL

Maestro direttore
Sergio NASCIMBENI

Direttore di scena
DANTE BISIO

Maestro d'Armi
ENZO MASUMECI GRECO

Capotecnico
NINO RIZZI

Segretario SERGIO BENVENUTI - Primo macchinista MARIO CIULLI - Prima sarta ANNA RIVANERÀ

Realizzazione costumi delle Case
ANNAMARIA - BOETTI - LEMI

Scene eseguite da
BROGGI - PETRASSI - BOSCHETTI E RIBECHI

Calzature QUINTE - Costruzioni RIZZI - Parrucche ROCCHETTI

Il pianoforte MINX BABY è stato fornito dalla Casa Ricordi di Milano

Amministratore - Rappresentante GIUSEPPE DUSE

LA DIFFICOLTA' E' SOLO NELLA SCELTA

in Febbraio

PAS

Giorni

in ferraniacolor *un film di*

MINI
FI

*n Minerva * serie record * sono film Minerva * serie reco*

UN GIORNO IN PRETURA

Produz. EXCELSA-DOCUMENTO FILM

Regia di STENO

QUA

d'Amore

USEPPE DE SANTIS prod. Excelsa film

sono film Minerva ★ serie record ★ sono film Minerva ★

CINECITTÀ

Nell'aprile del 1937 fu inaugurato, in Roma, il grandioso complesso di Teatri per la produzione cinematografica, al quale venne dato il nome di **Cinecittà**.

Lo Stabilimento, sorto su un'area di 600.000 mq. per iniziativa di un grande industriale, l'ing. Carlo Roncoroni, e realizzato su progetti dell'architetto Gino Peressutti, può considerarsi il migliore del genere in Europa.

L'attività produttiva fu subito intensa; e, fino al giugno 1943, produttori italiani e stranieri vi realizzarono film di grande impegno.

Da tale data, ogni produzione venne a cessare in seguito alla occupazione di Cinecittà da parte delle truppe tedesche ed alleate prima, e da parte dei profughi italiani e stranieri dopo.

Iniziatasi, nella seconda metà del 1947, la derequisizione parziale dello Stabilimento, si pose mano ai lavori di ripristino delle costruzioni e degli impianti. La Direzione si trovò di fronte ad una situazione gravissima: alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei, che danneggiarono numerosi immobili, compresi quattro Teatri di posa, si era aggiunta infatti la successiva spoliazione dei macchinari di grande importanza.

A molti la rinascita di Cinecittà sembrò inattuabile. Il programma ricostruttivo tracciato nel 1947, previde il graduale ripristino di Cinecittà. I lavori furono iniziati nella seconda metà dell'anno, e vennero proseguiti senza interruzione, di pari passo con la liberazione dei locali da parte dei profughi.

Alla fine del 1950 tutti i dodici teatri di posa erano stati riattati: rifatti, « ex novo », il pavimento di legno, il rivestimento acustico e gl'impianti elettrici che hanno comportato la messa in opera di oltre 20 mila metri di cavi.

Del pari, sono stati rimessi in perfetto ordine tutti i locali accessori dei Teatri e cioè i camerini, gli uffici, le attrezzerie, ricostruendo, con maestranze proprie, tutto il mobilio necessario.

Oggi, lo Stabilimento, come materiale di scena, possiede 6 mila mq. di telai, oltre a un numero rilevante di praticabili, barelle, cavalle, ecc.

Sono state ripristinate le tre sale di proiezione, fornite di perfetti apparecchi Western e Pio Pion, ed è stato acquistato l'ultimo tipo di trasparente « Mitchell ».

Particolare cura è stata posta nel riattare tutti gli impianti di registrazione sonora, cioè le sale di doppiaggio, di missaggio e di registrazione della musica (unica in Europa): non solo i locali, ma anche le relative installazioni sono state rimodernate nelle parti essenziali. Egual lavoro è stato compiuto per gl'impianti mobili di registrazione sonora (trucks e cabine), accresciuti di nuovi impianti R.C.A. e Western tra i modelli più recenti.

La dotazione relativa alle macchine da ripresa si è arricchita di quattro « Mitchell » BNC e di una « Vinten », mentre sono state perfettamente rimodernate le « Debrie » in dotazione, munendole di obbiettivi trattati e del sistema Reflexe.

Una magnifica serra e un vasto giardino forniscono i fiori e le piante occorrenti per il fabbisogno di scena. La piscina, che aveva subìto danni gravissimi, è ora in perfetta funzione. Del pari, sono stati rinnovati e ampliati l'impianto idrico e le installazioni contro gli incendi.

Le particolari necessità della lavorazione dei film richiedono nello Stabilimento l'esistenza di numerose officine (elettrica, meccanica di precisione, falegnameria, ecc.) che sono dotate di macchinario modernissimo.

Pochi Stabilimenti cinematografici possono vantare, in un raggio così breve e servito da una rete stradale eccellente e completa, gli esterni più diversi, dalle nevi perenni alle zone desertiche, dalla montagna al lago, dalla spiaggia alla selva.

Con l'attrezzatura tecnica e i Teatri che costituiscono oggi il complesso di Cinecittà, lo Stabilimento è in grado di realizzare oltre 40 film in un anno, siano essi in bianco e nero o in technicolor.

Ghisalberti	MASSIMO D'AZEGLIO	L. 2.200
	un moderato realizzatore uno dei più significativi personaggi del Risorgimento, studiato e visto sotto una nuova luce da uno dei maggiori competenti di storia del Risorgimento pp. 252	
Baldini	**JOHN WEBSTER**	**L. 2.200**
	e il linguaggio della tragedia uno dei maggiori poeti del teatro elisabettiano, visto attraverso una accurata analisi della sua opera e inquadrato nell'atmosfera feconda dell'Inghilterra del XVII secolo pp. 300	
Nicolosi	**FORMAZIONE DELL'ARCHITETTO**	**L 170**
	relazione presentata dall'Autore, ordinario nella Università di Roma, al III Congresso Internazionale degli Architetti, tenutosi a Lisbona nel settembre 1953 pp. 24	

EDIZIONI DELL'ATENEO
13, via caio mario - roma

LIONELLO VENTURI

la scienza moderna al servizio dell'arte. Tutta l'opera del « Giorgione » rivista con l'ausilio dei raggi X dal più autorevole critico contemporaneo pp. 160, tavole 70 di cui 4 a colori **L. 2 500**

POLVERONI E QUINTI editori - Roma

LE FILM SUR L'ART a cura di Carlo L. Ragghianti
répertoir général international des films sur les arts

volume indispensabile a chiunque si occupi di cinematografo. Tutti i films sull'arte divisi per nazionalità. Indice alfabetico dei films. Indice dei registi, aiuto-registi, commentatori, operatori. Indice delle musiche dei films. Indice dei nomi degli artisti. Indice delle opere d'arte. pp. 428 **L. 3.500**